تشکیل موسیقی


کلاسیکی موسیقی

برائے امتحان سیکنڈری سکول سرٹیفیکیٹ

تشکیل موسیقی

ناشر

ویسٹ پاک پبلشنگ کمپنی لمٹیڈ اردو بازار لاہور

مصنف : ... پروفیسر خادم محی الدین

ناشر : ... ویسٹ پاک پبلشنگ کمپنی لمیٹڈ

طابع : ... سید احمد شاہ

مطبع : ... پاکستان ٹائمز پریس

تعداد : ... ایک ہزار (۱۰۰۰)

قیمت : ... [redacted]

— طبع اول —

فہرست مضامین

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

عرض مصنف

نظری یعنی خالص علمی اور عملی موسیقی کے یہ ابتدائی اسباق طلبہ ، حصہ سیکنڈری کے لئے تیار کئے گئے ہیں ۔ ان اسباق میں Theory (نظری پہلو) اور Practical (عملی) دونوں کو مربوط کر دیا گیا ہے اور لحنی موسیقی کو زیادہ تر پیش نظر رکھا ہے ۔

ایف اے (ہائیر سیکنڈری) اور بی ۔ اے کی طالبات کے لئے پنجاب یونیورسٹی میں موسیقی بہ حیثیت لازمی مضمون کا اجرا پاکستان کے وجود میں آنے سے پیشتر ہو چکا تھا ۔ اب بورڈ آف سیکنڈری ایجوکیشن نے ہائی سکولوں کے سیکنڈری (میٹرک) امتحان میں اسی مضمون کو بطور لازمی انتخابی مضمون گذشتہ دو سال سے نصاب میں داخل کر دیا ۔ یہ نصاب راقم الحروف نے ابتدا میں تیار کیا اور اسی پر عمل ہوتا رہا ۔ لیکن نصاب کمیٹی نے حال ہی میں ایبٹ آباد کے اجلاس میں ، اسی نصاب میں ہلکی سی ترمیم کر دی ۔ اب اسی ترمیم کے بموجب ، اس کتاب کے اسباق مرتب کئے گئے ہیں ۔ یہ اجرا تعلیمی حلقوں میں اس فن کے جواز کا ثبوت ہے ۔

یورپ ، امریکہ اور بھارت کے مدارس میں مدتوں سے موسیقی کا مضمون رائج ہے ۔ تعلیمی کمیشن کی تجویز کے مطابق ، پاکستانی مدارس میں موسیقی کا اجرا مناسب اقدام

ہے اور ہماری کلچر کا مظہر بھی ہے ۔ اس فن کے فارغ التحصیل طلبہ ، ریڈیو سٹیج ، میوزک ہال اور سینما میں برسرکار ہو کر آمدنی پیدا کر سکتے ہیں ۔ اور یہ روز افزوں بے روزگاری کا ایک علاج ہے ۔ یہ سب شعبے کام کے میدان ہیں ۔

کتاب ھذا کے چند اسباق تالوں اور نوٹیشن (آہنگ بندی) کے متعلق نویں اور دسویں جماعتوں کے لئے مشترک ہیں ۔ ان اسباق سے ایک اناڑی بھی ، جسے موسیقی سے مطلق مس نہ ہو ، مستفید ہو سکتا ہے ۔ استاد کی تھوڑی سی رہنمائی سے ہر سبق خود پڑھ اور سمجھ کر سیکھا جا سکتا ہے ۔ چونکہ یہ اسباق ابتدائی ہیں ۔ اس لئے ہر سبق کے ساتھ ایک نہ ایک ساز کا استعمال ضروری ہے ۔ تاکہ سُروں کے اتار چڑھاؤ کا نقش ذہن میں بخوبی بیٹھ جائے ۔ ہر چند کہ ہمارے موسیقی کے حلقوں میں ہارمونیم متروک ہو چکا ہے کیونکہ وہ ہماری موسیقی کی خوبیوں اور باریکیوں کو کماحقہ ، واضح اور ادا نہیں کر سکتا ۔ لیکن مبتدی کے لئے سروں کی پوزیشن سمجھنے میں یہ ساز مددگار ثابت ہوگا ۔ جب مبتدی تمام سُروں پر پوری طرح حاوی ہو جائے اور وہ ساز کی مدد کے بغیر صحت اور صفائی سے ادا ہونے لگیں تو ہارمونیم کو فوراً ترک کر کے کسی تار والے ساز (ستار ، طنبورہ یا دلربا) کی طرف رجوع کریں ۔ ایسے ساز کے استعمال میں استاد کی رہنمائی ضروری ہے کہ وہ پہلے ان کو سُر میں لانا (ٹیون کرنا) سکھائے اور پھر سُر کا صحیح تصور دلائے ۔ بعد میں وہی گانے جو اس کتاب میں درج ہیں ، ساز کے ذریعے گلے سے بھی نکلوا دے ۔ یہ تمام اسباق

نہایت آسان پیرائے میں مرتب کئے گئے ہیں - ہر سبق
میں سُروں کے نقشے اور ان کو پڑھ کر ادا کرنے کے رموز پاک ہند آہنگ بندی کے ذریعے سے درج کئے گئے ہیں - تمام علامات کی تشریح مکمل طور پر کی گئی ہے - اور آخر میں بین الاقوامی آہنگ بندی (سٹاف نوٹیشن) پر بھی معلومات دی گئی ہیں - مصنف کتاب ھذا کی رائے میں، پاک ہند آہنگ بندی ہمارے گانوں میں، طلبہ کے لئے زیادہ آسان ذریعہ تعلیم ہے - یہ نوٹیشن، ابتدائی مغربی طریق کے بموجب بھی ہے - جسے ٹونک سولفا نوٹیشن کہتے ہیں - محدود حد تک ہم سٹاف نوٹیشن کا استعمال بھی کر سکتے ہیں -

ہر سبق کے آخر میں مشقی سوالات برائے اعادہ سبق درج ہیں -

ماڈل ٹاؤن - لاہور

فروری ۱۹۶۱ء

خادم محی الدین

پیش لفظ

(ترجمہ)

از میاں محمد افضل حسین صاحب

(سابق وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی)

مجھے اپنے دوست شیخ خادم محی الدین کی طرف سے اس عزت افزائی کا اعتراف ہے کہ انہوں نے مجھے اپنی تصنیف ''اسباق موسیقی'' پر پیش لفظ لکھنے کو کہا۔ مگر مجھے پیش لفظ لکھنے میں اس لئے تامل ہوا کہ میں اس کا اہل نہیں۔ اور میں خود بھی اپنی اس خامی سے آگاہ ہوں۔ مجھے شیکسپیئر کا مندرجہ ذیل قول یاد آیا:۔

'' جو شخص موسیقی سے بے بہرہ ہو اور شیریں نغموں کی آہنگی سے متاثر نہیں ہوتا، وہ بس اسی کام کا ہو کر رہ جاتا ہے کہ یا تو غدار بن جائے۔ یا داؤ فریب، لوٹ کھسوٹ اور مار دھاڑ کی چالیں چلتا رہے۔ ایسے شخص کا باطن کالی رات جیسا بے حس ہوتا ہے۔ اس کی روح میں کوئی لطیف جنبش پیدا نہیں ہوتی۔ اس شخص کے محسوسات دوزخ کی سی عمیق تاریکیوں میں گم رہتی ہیں۔ اس کا اعتبار کبھی مت کرو''۔

حاشا کہ میں اس زمرے میں اپنا شمار کرانا نہیں چاہتا۔ جس کا ذکر اس شاعر نے کیا ہے۔ لہذا میں یہ چند الفاظ سپرد قلم کئے دیتا ہوں۔

انسان نے بولنا سیکھنے سے پیشتر گانا ہی سیکھا ہو گا۔ کیونکہ مبدأ فیض سے اسے گونا گوں آوازیں منہ سے نکالنے

کی نہایت بیش بہا مشین عطا ہوئی یعنی لحنی تار، کہ ان سے صوتی زیر و بم کی باریکیاں پیدا ہو سکیں۔ ان کے علاوہ کان کا اندرونی حصہ بھی عطا ہوا۔ ساتھ ہی خدا نے سریلی آوازوں کی نقل اتارنے کی قابلیت بخشی۔ اس لئے انسان نے موسیقی کے ابتدائی اسباق، پرندوں کے میٹھے سروں اور جھینگروں اور ٹڈوں کے یک سرے آلاپ سے اخذ کئے ہوں گے۔

انواع و اقسام کے بجنے والے ساز، انسانی قوت ایجاد کا کرشمہ ہیں۔ ان سے یقیناً اس گہری دلچسپی کا سراغ ملتا ہے، جو اس ذوی الاعضا ناطق مخلوق، حضرت انسان کو موسیقی جیسے پاکیزہ فن سے مدتوں رہی ہے۔

روئے زمین پر ہر ملک کی اپنی مخصوص موسیقی پائی جاتی ہے۔ اور کوئی قوم ایسی نہیں، جس نے اس فن کی ترقی اور نشو و نما میں حصہ نہ لیا ہو گا۔ جنگ اور امن، دونوں حالتوں میں نسل انسانی کو موسیقی نے سہارا دیا۔ اسی فن نے میدان جنگ میں سپاہیوں کو لڑائی کے لئے ابھارا۔ فاتح نے موسیقی ہی سے جشن منایا۔ اور اسی سے مفتوح نے اپنا غم غلط کیا۔ غنا وہ چٹنی ہے جس کی سنگت سے کھانا بھی چٹپٹا اور مزے دار معلوم ہونے لگتا ہے۔ آج ہمارے مادہ پرستی کے دور میں تجربہ شاہد ہے کہ سُر اور لے کی مدد سے ہم بعض پیشے سرعت اور صحت کے ساتھ سیکھنے لگے ہیں۔ جس سے ہماری محنت پیش از پیش بار آور ہونے لگی ہے۔ مغربی ممالک میں موسیقی کے ذریعے بعض اعصابی امراض کا علاج کامیابی سے کیا گیا ہے۔ اسے (Phonotherapy) یعنی علاج بالصّوت کہتے ہیں۔

مجھے یہ معلوم کر کے مسرت ہوئی کہ ہمیں موسیقی کی قدر و قیمت کا اندازہ ہونے لگا ہے۔ یعنی اس مضمون کو تعلیمی بورڈ نے بھی پنجاب یونیورسٹی کی طرح درسی نصاب میں داخل کر دیا ہے۔ اس غرض کو پورا کرنے کے لئے شیخ خادم محی الدین کی یہ کتاب موسیقی کے لطیف فن کو ترقی دینے میں مفید ثابت ہو گی۔ اور فن کی صحیح خدمت انجام دے گی۔

(دستخط)

لاهور　　　　محمد افضل حسن

پہلا سبق

موسیقی سے کیا مراد ہے؟

لفظ موسیقی یونانی زبان سے عربی زبان میں داخل ہوا۔ اصل لفظ میوزک ہے۔ عربی میں میوزق بنا، اور پھر اردو میں موسیقی ہو گیا۔ اسی کو گانا یا غنا کہتے ہیں۔ اصل گانا وہ ہوتا ہے، جس میں الفاظ کے بغیر جذباتی اور دماغی تحریک پیدا کر دینے کی قوت موجود ہو۔

عام طور پر موسیقی سے ایسا گانا بجانا مراد ہے، جسے سُر اور تال کے ساتھ ادا کیا ہے۔ یہ ایک لطیف فن ہے۔ گانا سے مُراد ہے۔ سُروں کو ایسی ترتیب سے ادا کرنا، جو کان کو بھی بھلی معلوم ہو۔ گلے کو آلے (باجے) یا ساز سے ادا کرنا بجانا کہلاتا ہے۔

فن کے لوازم تصویر کھینچنا، بت بنانا، عمارت کھڑی کرنا، شاعری اور موسیقی۔ ان پانچوں فنون کو فنونِ لطیفہ کہتے ہیں۔

فن کی مشق کے لیے اس کے قاعدوں اور مصالحوں کا علم درکار ہے۔ مثلاً تصویر بنانے میں رنگ، برش، کاغذ، کینوس، اس فن کا مصالحہ ہیں۔ ساتھ ہی ہمیں تصویر بنانے کے قاعدے معلوم ہونے چاہئیں اسی طرح کوئی بت تیار کرنے میں پتھر، دھات، مٹی درکار ہوتے ہیں اور ہمیشہ اوزار وغیرہ استعمال کرنے کا طریقہ معلوم ہونا چاہیے۔ شاعری میں نظم، غزل، رباعی وغیرہ لکھتے وقت، شعر کا وزن یا بحر

ردیف قافیہ کے علاوہ، مناسب الفاظ کی بندش سے واقف ہونا ضروری ہے۔ عمارت تیار کرنے سے پہلے، اس کا محلِ وقوع اور نقشہ بنا کر، خام مصالحہ، اینٹ، پتھر، چونہ، سیمنٹ گارا کے استعمال کی ترکیب معلوم ہونی چاہیے۔ غرض ہر فن کے سیکھنے میں اس کا علم ضروری ہے۔ یہ علم اس فن کی مشق کرنا سکھاتا ہے۔

اس کتاب میں موسیقی کے علم اور فن کے متعلق کچھ ابتدائی باتیں درج کی گئی ہیں۔ موسیقی کا علم ہو، تو آواز کے اتار چڑھاؤ کو خوشگوار بنا کر سننے سے فرحت حاصل ہوتی ہے۔

سُر اور شور

موسیقی علم بھی ہے اور فن بھی! اس فن کا مصالحہ سُریلی آواز ہے۔ بعض آوازیں کرخت، غیر مفید اور سننے پر کانوں کو بُری لگتی ہیں۔ مثلاً گدھے کی چنگھاڑ یا گولے کا پھٹنا۔ دوسری قسم کی آوازیں مفید اور کانوں کو خوش گوار محسوس ہوتی ہیں۔ ایسی آوازیں یعنی سُر فن موسیقی کے اصول اور قاعدوں پر مبنی ہیں۔ ان سُروں کا اُتار چڑھاؤ بھی بھلا لگتا ہے۔ فنِ موسیقی کا تعلق سُر اور تال سے ہے۔ جس طرح کہ لفظ، فقرہ یا عبارت پڑھنے سے پہلے حروف کا پہچاننا ضروری ہے۔ اسی طرح گانا سیکھنے سے پہلے سُروں کی پہچان لازمی ہے۔

سرگم

جن بڑے سُروں کو گانے بجانے میں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی مقررہ تعداد سات ہے۔ اس تعداد کے ساتوں بڑے سُر شُدھ (خالص) کہلاتے ہیں۔ ان سُروں کے نام یہ ہیں:-

پورے نام:	کھرج	رکھب	گندھار	مدھم	پنچم	دھیوت	نکھاد
	1	2	3	4	5	6	7
مختصر نام:	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
	1	2	3	4	5	6	7

بجانے گانے میں مختصر نام ہی استعمال میں آتے ہیں۔

ان ساتوں سروں کے مجموعے کو سرگم بھی کہہ دیتے ہیں۔ لفظ سرگم مخفف ہے سا رے گا ما کا یہ سات سُر چڑھاؤ میں ایک سے سات تک اور اتار میں سات سے ایک تک گائے اور بجائے جاتے ہیں۔ اس مقررہ ترتیب سے، ایک دوسرے کے بعد ان سروں کو گا کر ادا کر دیتے ہیں۔

ٹھاٹھ — سروں کے اس خالص (شدھ) مجموعے کو بلاول ٹھاٹھ بھی کہا جاتا ہے۔ ٹھاٹھ ہندی لفظ ہے۔ اس کے معنی قطار کے ہیں۔ ستار کے پردوں کو کسی راگ کے سروں کے مطابق، اوپر نیچے کر کے بٹھانے کو ٹھاٹھ بنانا کہتے ہیں۔ یعنی اس راگ کے سروں کو قطار میں لانا۔ لیکن چونکہ ایک ہی ٹھاٹھ بعض دوسرے راگوں میں بھی استعمال ہوتا ہے اس لئے ٹھاٹھ کو کسی قسم کے راگوں کا منبع یا ان کی بنیاد کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً بلاول ٹھاٹھ۔ بھیرویں ٹھاٹھ کہ یہ دونوں خود راگ بھی ہیں۔ اور ٹھاٹھ بھی۔ ان کا بیان اور تشریح آئندہ سبقوں میں معلوم کرو گے۔

موسیقی میں ٹھاٹھ بنیادی چیز ہے۔ یہ سروں کی خاص ترتیب ہے۔ جس سے اور راگ پیدا ہوتے ہیں۔ تازہ ترتیب کے بموجب ٹھاٹھ تعداد میں دس مقرر کئے گئے ہیں۔ ان میں سے چار ٹھاٹھ تم کو اگلے سبقوں میں سیکھنے ہیں۔ بلاول ٹھاٹھ کو گا کر دہراؤ اور یاد کر لو۔

سوالات

(۱) سُر اور شور میں کیا فرق ہے؟
(۲) فن موسیقی کے لوازم کیا ہے؟
(۳) سرگم اور ٹھاٹھ کی تشریح کرو۔
(۴) گانا اور بجانا سے کیا مراد ہے؟

دوسرا سبق

سُروں کی اقسام

اُچل، تیور، کومل سُر

پہلے سبق میں جن سات بڑے سُروں کا ذکر کیا گیا۔ ان کے علاوہ پانچ چھوٹے سُر ایسے ہیں، جن کو کومل اور تیور سُر کہتے ہیں۔ کومل کے معنی ہیں نرم اور تیور کے معنی تیز۔ سا اور پا، دو سُروں کو چھوڑ کر، باقی پانچ شُدھ سُروں کے درمیانی درجوں میں ہیں، جو سُر پہلے آتا ہے وہ کومل ہے اور جو بعد میں آتا ہے، وہ تیور ہے۔ جو اپنے پچھلے سُر کے مقابلے میں تیز یا بلند آواز سے بولتا ہے۔ ان پانچوں سُروں میں، چار سُر کومل ہیں۔ یعنی (۱) رے کومل (۲) گا کومل (۳) دھا کومل اور (۴) نی کومل۔ صرف ایک سُر ایسا ہے، جسے ما کومل نہیں بلکہ ما تیور کہتے ہیں۔ یہ سُر شُدھ ما اور پا کا درمیانی سُر ہے اور یہ شُدھ ما کے مقابلہ میں تیز ہو کر بولتا ہے۔

سا اور پا، دو سُر اچل سُر کہلاتے ہیں۔ یعنی اپنے مقام سے نہ ٹلنے والے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جب کسی ایک سُر کو سا یا پا مقرر کر لیا جائے، تو اس کی آواز کا درجہ اپنی جگہ پر قائم سمجھا جائے گا ان دونوں سُروں کے درمیان، کسی اور سُر کا درجہ نرم یا تیز تو ہو سکتا ہے۔ لیکن وہ درجہ شمار میں اٹل ہو کر نہیں آتا۔

ان تمام بارہ سُروں کے ہیر پھیر سے سب ٹھاٹھ بنتے ہیں۔ مذکورہ

بالا شدھ، کومل اور تیور سُر ملا کر موسیقی میں یہی سُروں کی تعداد عام استعمال میں آتی ہے۔ ان سب کو درجے وار یاد رکھو۔ سلسلے وار ان سروں کی ترتیب یہ ہے:۔

1 سا (اچل) 2 رے (کومل) 3 رے (شدھ) 4 گا (کومل) 5 گا (شدھ) 6 ما (شدھ)

7 ما (تیور) 8 پا (اچل) 9 دھا (کومل) 10 دھا (شدھ) 11 نی (کومل) 12 نی (شدھ)

ان سب سُروں کی پہچان مشق کرنے سے آئے گی۔ ساز پر ان کو ترتیب وار بجاؤ اور گاؤ۔ یہ تمام سُر ہارمونیم پر شکل ۱ میں دکھلائے گئے ہیں تاکہ تم ان کی پوزیشن کو سمجھ لو۔ لیکن چونکہ ہماری موسیقی میں اب اس ساز کو ترک کر دیا گیا ہے۔ اس لئے یہی سُر اور ان کے مقامات ستار یا دلربا پر دیکھ کر سیکھ اور سمجھ لو۔ جیسا کہ تیسرے سبق کی شکل ۲ میں دکھایا گیا ہے۔ چار کومل سروں پر (ب) نشان ہے۔ اور تیور ما پر (^) نشان ہے۔ یہ نشان یاد رکھو۔



شکل نمبر ۱

ہارمونیم

مشق نمبر۱ شدھ سُر

مندرجہ ذیل سُروں کو گا کر دہراؤ:-

(1) سا رے گا ما پا دھا نی

(2) نی دھا پا ما گا رے سا

(3) سا رے - رے سا

(4) سا رے گا - گا رے سا - رے گا سا - گا سا رے -
رے سا گا - سا گا رے -

(5) سا گا - گا سا

(6) سا گا پا - پا گا سا

(7) سا ما - ما سا

(8) سا پا - پا سا

(9) گا ما دھا نی سا

(10) سا نی دھا پا گا ما دھا نی -

مشق نمبر۲ ملے جُلے سُر

(1) رے گا ما پا - دھا پا ما گا رے سا

(2) سا رٙے گٙا ما - پا دھٙا نٙی

(3) سا رٙے گٙا مٙا - پا دھٙا نی

(4) دھٙا پا ما گٙا رے سا

(5) سا گٙا رے سا - نٙی دھٙا پا مٙا گا رے سا

مشق نمبر ۳

ما پر ختم کرو	گا پر ختم کرو	رے پر ختم کرو	سا پر ختم کرو
۱۔ سا رے گا ما	7۔ سا رے ما گا	13۔ سا گا ما رے	19۔ رے گا ما سا
2۔ رے سا گا ما	8۔ رے سا ما گا	14۔ گا سا ما رے	20۔ گا رے ما سا
3۔ سا گا رے ما	9۔ سا ما رے گا	15۔ سا ما گا رے	21۔ رے ما گا سا
4۔ گا سا رے ما	10۔ ما سا رے گا	16۔ ما سا گا رے	22۔ ما رے گا سا
5۔ رے گا سا ما	11۔ رے ما سا گا	17۔ گا ما سا رے	23۔ گا ما رے سا
6۔ گا رے سا ما	12۔ ما رے سا گا	18۔ ما گا سا رے	24۔ ما گا رے سا

سوالات

(۱) سروں کی اقسام بیان کرو اور ہر ایک قسم کی تعریف کرو۔

(۲) فن موسیقی میں جو بارہ سُر استعمال ہوتے ہیں۔ اُن کو سلسلہ وار لگا کر سناؤ۔

تیسرا سبق

سپتک اور استھان

سپتک — شدھ ٹھاٹھ کے ساتوں سُر، سا سے نی تک گاؤ۔ ان سُروں میں پہلا سُر (سا)، باقی چھ سُروں سے دھیما ہے۔ سا سے اگلے تمام سُر درجہ وار بلند ہو کر نی پر ختم ہوتے ہیں۔ ساز پر ان درجے وار سات سُروں کے مجموعے کو سپتک کہتے ہیں۔ سپتک کے معنی ہیں سات۔

آروہی، اوروہی — سا سے نی تک گا کر چڑھنے کا نام آروہی ہے۔ اب نی سے سا تک، ساتوں سُر واپس گاؤ۔ یہ اُن سُروں کا اتار ہے اور اس عمل کو اوروہی کہتے ہیں۔ ہم جس سُر سے لوٹیں، وہ سُر اوروہی میں شمار ہوگا۔

استھان — عام طور پر تین سپتک استعمال میں آتے ہیں۔ سا سے نی تک، درمیانی سپتک کے سات سُروں کا مقام مدھ استھان کہلاتا ہے (مدھ۔ درمیانی۔ استھان۔ مقام یا جگہ)

اب اگر ہم نی کے سُر سے اُوپر کے اگلے تیز سا کا سُر گائیں، تو یہاں سے وہی سات سُر انتہائی بلند سپتک پر اگلے سا تک گائے جا سکتے ہیں۔ اگر تمہاری آواز وہاں کے آخری سُروں تک نہ پہنچ سکے تو یہی سُر ساز پر بجاؤ۔ انتہائی بلند سپتک کا مقام تار استھان کہلاتا ہے

(دیکھو شکل ۱ و ۲ میں دلربا اور ہارمونیم پر) سا سے نیچے کے سپتک کو، جو سا پر ہی ختم ہوتا ہے۔ مندر استھان کہتے ہیں۔

آئندہ سبقوں میں، ہر سُر کے اُوپر کی سیدھی لکیر بلند سپتک یا تار استھان کا سُر ظاہر کرے گی۔ جیسے سا۔ رے۔ گا درمیانی سپتک کے سُروں پر اوپر یا نیچے، کوئی لکیر نہ ہوگی۔

درمیانی سپتک (مدھ استھان) کے سا سُر سے نچلے سپتک (مندر استھان) کی طرف اترو۔ یعنی نی سے سا تک۔ یہ ساتوں سُر وہی ہیں، جو مدھ استھان کے تھے۔ صرف دھیمے ہیں۔ ان سب دھیمے سُروں کو لکھتے وقت، ہر سُر کے نیچے لکیر ہوگی۔ جیسے پا۔ رے۔ گا۔ ان علامات کو یاد رکھو۔ یہ مندر استھان کے سُر ہیں۔

سوالات

(1) سپتک۔ آروہی۔ اَوروہی کی تعریف کرو اور گا کر مثالیں دو۔

(2) تینوں سپتکوں کی آروہی۔ اوروہی گا کر یا بجا کر ادا کرو۔

(3) ہر سپتک کے گا، پا اور نی سُروں کو گا کر سناؤ۔

(4) مدھ مندر اور تار استھان سے کیا مراد ہے؟

مشق } مندرجہ ذیل ٹھاٹھوں کے سُروں کی آروہی، اَوروہی درج ہے غور سے علامات دیکھ کر ان کو ادا کرو۔

1	آروہی :- سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا
	اوروہی :- سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا
2	آروہی :- سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا
	اَوروہی :- سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا
3	آروہی :- سا	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	
	اَوروہی :- سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا

آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا
(۴) اوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا

آروہی :- سا رے ما پا دھا سا
(5) اوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا

آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا
(6) اوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا

آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا
(7) اوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا


آروہی :- سا رے گا ما دھا نی سا
(8) اوروہی :- سا نی دھا ما گا رے سا

آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا
(۹) اوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا

آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا
(۱۰) اوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا


شکل نمبر 2

(دِلرُبا)



متعلقہ صفحہ ۵

ہارمونیم پر تینوں استھان اور سپتک



تیسرا سپتک — دوسرا سپتک — پہلا سپتک

متعلقہ سبق

چوتھا سبق

شدھ بلاول

پہلے سبق میں بلاول ٹھاٹھ کا ذکر ہو چکا۔ تم جان چکے کہ یہ ٹھاٹھ یا سکیل (scale) سات شدھ سُروں کا مجموعہ ہے اور اسے شدھ بلاول بھی کہتے ہیں۔ اس کا نقشہ ان سُروں سے ظاہر ہے، جو نیچے درج ہیں :-

آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا

اَوروہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا

اس چال کو دہرا کر یاد کر لو اور سا کے سُر پر زور دو ۔ اوروہی میں گا کا سُر کمزور رکھو۔

وادی

سُروں کے جس مجموعے میں کسی خاص سُر پر زور دیں۔ یا اسے بار بار لگائیں۔ اسے وادی سُر کہتے ہیں۔ اس سُر پر سکیل کا ٹھہراؤ ہوتا ہے۔ اور اس کے ذریعے وہ سکیل پہچانا جاتا ہے۔

سَموادی

سکیل کا دوسرا خاص سُر، جو ضروری لگایا جاتا ہے اور جو اس سکیل کا مددگار رہتا ہے اور اس کی شکل پیدا کرنے میں وادی سُر کا ساتھ دیتا ہے۔ اُسے سمواَدی سُر کہتے ہیں۔ گویا وادی سُر اس سکیل کا بادشاہ یا صدر اور سمَوادی اس کا وزیر یا نائب صدر ہے۔

راگ

بلاول میں سا وادی اور پا سمواوی ہے۔ اس سکیل کے دہرانے میں سا اور پا کے سُروں کو نمایاں کرنے کا خاص انداز ہے۔

اس انداز کو راگ بھی کہتے ہیں۔ بلاول راگ بھی ہے اور ٹھاٹھ بھی۔ راگ در اصل اتار چڑھاؤ سے پیدا کئے ہوئے خوش آواز سُر ہوتے ہیں۔ راگوں کو ادا کرنے کے خاص نقشے اور قاعدے مقرر ہیں۔ یعنی سُر اور وزن سے آراستہ کی ہوئی ترتیب، جس سے گانے کا عمل ظاہر ہو۔ لفظ راگ کے معنے سنسکرت زبان میں رنگ کے ہیں یعنی جسے گانے سے رنگ یا جذبہ پیدا ہو۔ ہر راگ ایک نہ ایک رُوحانی تاثیر ہمارے دل میں پیدا کرتا ہے۔

پلٹے اور بہلاوے

بلاول راگ کے نیچے لکھے ہوئے سُروں کے ٹکڑے گا کر دُہراؤ۔ ہر ٹکڑا راگ کا پلٹا ہے۔ اگر پلٹے کے ہر سُر کا نام لے کر گائیں تو یہ اس کی سرگم کہلائے گی۔ اگر سُر کا نام نہ لیں اور اسے ویسے ہی گائیں۔ تو یہی پلٹا بہلاوا کہلائے گا اب تم ہر پلٹے کی سرگم کو پہلے ادا کرو اور پھر اسی سرگم کا بہلاوا گاؤ۔

(1) سا رے سا۔
(2) گا ما گا رے سا۔
(3) نی دھا نی دھا پا۔ سا
(4) سا رے گا۔ پا دھا پا ما گا رے سا
(5) سا رے گا ما پا۔ گا ما رے سا
(6) دھا دھا گا ما۔ دھا پا ما گا۔ ما رے سا

(7) گا ما پا - ما گا رے سا
(8) گا ما پا ما گا رے سا
(9) سا رے گا ما رے - گا پا ما گا رے سا
(10) پا پا دھا نی دھا - نی سا - دھا نی سا
(11) سا رے گا ما گا رے سا سا رے سا

(وادی اور سموادی سُروں کا ٹھہراؤ ظاہر کرو)

اس راگ کے خاص سُر، جن کو گا کر راگ پہچانا جاتا ہے - یہ ہیں پا دھا نی دھا سا - ایسے پہچان کے سُروں کا مجموعہ پکڑ تان کہلاتا ہے - ہر راگ کی ایک نہ ایک پکڑ تان ہوتی ہے -

سوالات

(1) بلاول راگ کی آروہی، اوروہی گا کر سناؤ -
(2) راگ کی تشریح کرو -
(3) وادی اور سموادی سروں سے کیا مراد ہے؟
(4) سرگم اور پلٹا کا فرق گا کر واضح کرو -
(5) پکڑ تان کسے کہتے ہیں؟ بلاول کی پکڑ تان سناؤ -

پانچواں سبق

راگ کی تشریح

جیسا کہ چوتھے سبق میں بیان کیا گیا۔ بلاول شدھ سروں کا راگ ہے اور اس کا وادی سُر سا ہے۔ ہر راگ کا ایک وادی سُر ہوتا ہے، جو بار بار لگے۔ بلاول راگ میں اس کی پکڑ تان کا ذکر ہو چکا یعنی پا دھا نی دھا سا۔ یہ بھی بتایا گیا، کہ اس راگ کے سا سُر پر زور دو اور اور وہی میں گا کا سُر گمی کے ساتھ لگاؤ۔ یعنی اسے چھو کر گزر جاؤ۔ یہی بلاول کے گانے کا انداز ہے۔ ہر راگ گانے کا انداز جدا ہوتا ہے۔

اب ہم اس نتیجے پر پہنچے کہ راگ سُروں کا با قاعدہ، منظم اور من مانا مجموعہ ہوتا ہے، جو سننے میں خوشگوار معلوم ہو اور اس کے گانے کا خاص انداز ہو۔

سمپورن راگ } بعض راگوں میں کومل اور تیور سُر بھی لگتے ہیں۔ ہر راگ میں کم از کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ سات سُر استعمال ہوتے ہیں۔ پانچ سے کم سُروں کا راگ جائز نہیں۔ بلاول سات سُروں کا راگ ہے۔ ایسے راگ کو سمپورن کہتے ہیں۔

اوڈو، کھاڈو راگ } تعداد کے لحاظ سے جو راگ پانچ سُروں کا ہو، وہ اوڈو کہلاتا ہے۔ اور چھ سُروں کا راگ کھاڈو۔ بلاول ٹھاٹھ سے اور راگ نکلتے ہیں۔ ان میں مشہور راگ یہ ہیں:-

الہیہ بلاول۔ شکل بلاول۔ بہاگ۔ شنکرا۔ پہاڑی۔ مانڈ

بہاگ راگ کا حال آئندہ ایک سبق میں آئے گا۔

ایمن کلیان } اب ایک اور راگ یعنی ایمن کلیان کا نقشہ دیکھو۔ اس راگ کی سرگم تم آٹھویں جماعت میں سیکھ چکے ہوگے۔ اس راگ کی بندش میں مندرجہ ذیل سُر لگتے ہیں:

آروہی:- سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہی:- سا نی دھا پا ما گا رے سا

یہی کلیان ٹھاٹھ ہے۔ اس ٹھاٹھ کے مشہور اور پسندیدہ راگ یہ ہیں۔ کیدارا۔ ہمیر۔ شام کلیان۔ کامود۔ چھایانٹ۔ ان سب راگوں میں تیور ما کا سُر مشترک ہے۔

ایمن کلیان کے نقشے میں بھی سات سُر لگتے ہیں اور یہ بھی سمپورن راگ ہے۔ ما تیور ہے۔ یہ راگ حضرت امیر خسرو کی اختراع ہے۔ اس کی پکڑ تان یہ ہے:-

ما رے گا رے سا۔

ایمن کلیان کا وادی سُر گا اور سموادی نی ہے۔ گاتے وقت شدھ ما کو ذرا چھو دیتے ہیں۔ (اس طرح سُر کو چھونا، کَن دینا کہلاتا ہے) اس راگ میں زیادہ تر تیور ما کا استعمال ہوتا ہے۔ اگر شدھ ما پر زیادہ دیر ٹھہریں تو راگ کی شکل بگڑ جائے گی۔

جس سُر کو لگانے سے راگ کی شکل بگڑنے لگے اسے وِوادی سُر

کہتے ہیں۔ لیکن بڑے گانے والے اسی سُر سے راگ میں خوبصورتی بھی پیدا کر دیتے ہیں۔

مشق

ذیل کے پلٹوں اور بہلاووں کی مشق کرو۔ یہ سب ایمن راگ کے سُر ہیں:-

(۱) نِی رے گا رے سا

(2) سا رے گا رے سا۔ نِی دھا پا۔ مٔا دھا نِی۔ نِی رے گا۔ رے گا رے سا

(3) پا مٔا گا۔ رے گا رے۔ گا مٔا پا۔ مٔا گا رے۔ نِی رے گا رے نِی رے گا مٔا پا مٔا۔ گا رے سا۔

(4) دھا نِی رے نِی۔ گا رے۔ گا مٔا پا گا۔ دھا پا مٔا گا۔ رے گا رے سا۔

(5) نی دھا پا مٔا گا۔ مٔا دھا نی دھا مٔا۔ دھا پا مٔا گا رے گا مٔا پا مٔا گا۔ پا دھا نِی رے سا

(6) گا گا پا دھا پا۔ سا سا نی رے سا۔ نی رے گا رے سا۔

(7) نِی رے گا مٔا پا۔ نی دھا پا مٔا گا مٔا گا رے نی رے گا رے سا۔

سوالات

(۱) کس انداز سے گائیں تو راگ خوشگوار بنتا ہے؛ ایک فقرے میں راگ کی تعریف بیان کرو۔

(2) سُروں کی تعداد کے لحاظ سے راگوں کی اقسام بیان کرو۔

(3) ایمن کلیان کی آروہی اور دہی گا کر سناؤ۔
(4) سُر کو کن دینے سے کیا مراد ہے؟ مثال دو۔
(5) ایمن کلیان کو کس سُر سے شروع کر کے کس پر ختم کریں تو اس کی شکل واضح ہو گی۔

(دیکھو مشق کا ساتواں پلٹا)

چھٹا سبق

کافی راگ

تیسرے سبق کی مشق (بلے جُلے سُر) کی نویں سُرگم کو دہراؤ، جو یہ ہے :-

آروہی :- سا رے گاؑ ما پا دھا نیؑ سا

اوروہی :- سا نیؑ دھا پا ما گاؑ رے سا

اس مجموعے کا نام کافی ہے۔ یہ راگ بھی سمپورن ہے۔ اس کا وادی سُر پا اور سمّوادی سا ہے۔ کافی ٹھاٹھ بھی ہے اور اس سے کئی مشہور راگ نکلتے ہیں۔ مثلاً بھیم پلاسی۔ پیلو۔ پردیپکی۔ باگیسری بہار۔ اڈانہ۔ میگھ۔ بروا۔ کانہڑا۔ یہ سب عام پسند راگ ہیں۔

کافی راگ کو پا کے سُر پر ختم کرتے ہیں۔ جس سُر پہ راگ ختم کیا جائے۔ اسے نیاس سُر کہتے ہیں۔ اور جس سُر سے راگ شروع کیا جائے اسے گرہ سُر کہا جاتا ہے۔ کافی میں گاؑ اور نیؑ دو سُر کومل ہیں۔

اس راگ کے کچھ پلٹے ذیل میں درج ہیں۔ ان کی مشق گا کر کرو۔ سرگم اور پھلاووں سے راگ کی شکل واضح ہوگی۔ یہ تمام عمل الاپ کہلاتا ہے۔ ہر راگ کو شروع کرتے وقت اس کا الاپ کرتے ہیں۔ الاپ کا مطلب ہے راگ کی تمہید جس سے اس کی شکل واضح ہو جائے۔ الاپ میں تال نہیں بجاتے۔ صرف اس کے سُر گائے یا بجائے جاتے ہیں۔ الاپ صرف چند جمل

الاپ

الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ مثلاً نُوم توم تنا ری وغیرہ۔

"الاپ کو گونگا گانا بھی کہتے ہیں۔ یعنی انسان جب خوش ہوتا ہے۔ تو گنگنانے لگتا ہے۔ یا جب کوئی اسے بڑا غم لاحق ہو تو واویلا کرنے لگتا ہے۔ اس کیفیت میں صرف کوئی دھن ہوتی ہے۔ الفاظ نہیں ہوتے۔ اس بے لفظ گانے کو فنی شکل دے کر الاپ نام رکھا گیا۔ اور اس کے چند بے معنی لفظ بھی مقرر کر دیئے گئے۔ الاپ میں راگ کے سُروں کو وضاحت سے پیش کیا جاتا ہے۔ اور ان کی بڑھت بتدریج کی جاتی ہے۔ گانے کی رفتار سست سے شروع ہوتی ہے۔ پھر اوسط پھر تیز۔ الاپ میں بول اور تال کی قید نہیں ہوتی۔ صرف سُر اور لے ہوتی ہے۔ اس لئے راگ کی پاکیزگی اسی طریق سے ظاہر ہوتی ہے۔"

(شاہد احمد دہلوی)

مشق۔ سرگم اور بہلاوے (کافی راگ)

(1) پا پا گا ما پا۔ ما گا رے سا

(2) نی سا رے گا۔ ما پا گا رے سا

(3) سا رے گا ما پا۔ دھا نی پا۔ گا ما پا۔ ما گا۔ پا ما گا
رے گا رے سا

(4) نی سا رے گا سا رے پا پا۔ دھا گا۔ ما رے گا رے سا

(5) پا گا ما پا۔ دھا نی پا۔ ما پا۔ گا ما پا پا۔ دھا نی سا

(6) رے گا رے سا۔ نی دھا پا۔ ما گا ما پا پا۔ سا رے گا
پا۔ دھا نی پا۔

(7) نی پا ما گا۔ پا گا رے۔ نی سا،

سوالات

(۱) سُروں کی تعداد کے لحاظ سے کافی کس قسم کا راگ ہے ؟

(2) کافی کے وادی اور سمؔوادی سُر کون سے ہیں ؟

(3) گرہ اور نیاس کون سے سُر ہوتے ہیں ؟

(4) کافی راگ میں کون سُر کومل لگتے ہیں ؟

(5) الاپ سے کیا مراد ہے ؟

ساتواں سبق

راگ بھیرویں

تیسرے سبق کے ملے جلے سُروں کی مشق میں سے چوتھی سرگم کو دہراؤ

یعنی :-

آروہی :- سا رےؔ گاؔ ما پا دھاؔ نیؔ سا

اوروہی :- ساؔ نیؔ دھاؔ پا ما گاؔ رےؔ سا

دیکھو اس سرگم میں چار سُر کومل ہیں۔ رےؔ گاؔ دھاؔ نیؔ۔ باقی تین سُر شُدھ ہیں اور تینوں میں سا اور پا اَچل سُر ہیں۔ یہ تمام مجموعہ مل کر بھیرویں راگ بنا۔ کافی راگ کی طرح یہ ٹھاٹھ بھی ہے اور سمپورن راگ بھی۔ اس کا وادی سُر سا اور سموادی پا ہے۔ بھیرویں ٹھاٹھ کے راگوں میں مالکوس اور دھناسری بہت مشہور ہیں۔

بھیرویں عام پسند راگ ہے اور یہ ملک کے مختلف علاقوں میں گایا جاتا ہے۔ کئی فلمی گیت اس راگ میں باندھے گئے ہیں۔ شاید تم اس راگ کا کچھ حال آٹھویں جماعت میں معلوم کر چکے ہو۔ اس راگ میں شُدھ رے۔ شُدھ دھا اور شُدھ نی کے سُر نہیں لگتے۔ ایسے سُر جو کسی راگ میں نہ لگیں، ورجت سر کہلاتے ہیں۔ ان کے علاوہ باقی جو سُر لگے یعنی رےؔ گاؔ ما دھاؔ نیؔ، یہ سب انوادی سُر ہیں۔ ہر راگ کے اپنے وادی، سموادی اور انوادی سُر ہوتے ہیں۔

الاپ - (سرگم اور بہلاوے)

(۱) دھا دھا پا - ما گا رے سا -
(2) دھا نی سا - گا ما دھا دھا پا - ما گا رے سا
(3) نی سا گا ما پا - دھا دھا پا - گا ما نی پا - گا ما گا رے سا
(4) نی سا گا ما پا - گا ما دھا دھا - پا گا ما - پا ما گا رے سا
(5) سا نی رے سا - دھا دھا - پا دھا نی سا
(6) گا ما نی دھا - گا ما دھا دھا پا - ما گا رے - پا ما گا رے سا
(7) گا ما دھا نی سا - نی سا گا - رے - سا - نی رے سا
(8) دھا پا گا ما نی دھا سا - نی دھا پا ما گا رے سا
(9) نی دھا پا - گا ما پا - گا ما گا رے - پا ما گا رے - گا رے سا
(۱۰) ما ما پا ما - گا گا رے رے - سا سا دھا نی سا

سوالات

(۱) بھیرویں راگ کے کومل سُر اور وادی سموادی بیان کرو۔
(2) ورجت اور انو وادی کون سے سُر ہوتے ہیں؟ ایمن کلیان کے انو وادی سُر بیان کرو۔
(3) اوپر جو مشقیں درج ہیں، ان میں سے کون سا پلٹا تمہیں زیادہ پسند ہے؟
(4) بھیرویں راگ میں کس سُر کا گن دینے سے راگ خوبصورت ہو سکتا ہے؟

آٹھواں سبق

لَے اور تال

پچھلے سات سبقوں میں تم نے سُروں، چند ٹھاٹھوں اور راگوں کا کچھ حال معلوم کیا۔ تم نے سُروں کی اقسام میں شدھ، کومل، اچل، تیور وادی، سمووادی، وِوادی، انووادی اور درجت سُروں کو سمجھ لیا۔ تم نے مشقوں کے ذریعے بلاول، ایمن کلیان، کافی، اور بھیرویں ٹھاٹھ اور انہی راگوں کے پلٹے بھی دہرائے۔ اب ہم انہی پلٹوں کے سُروں کو لَے یعنی وقت کی پابندی سے بیان کریں گے۔

لَے } گانے میں کسی سُر یا سُروں کے مجموعے کو باقاعدہ رفتار سے ادا کریں تو اس عمل میں وہ سُر وقت کے پابند ہو کر ادا ہوتے ہیں۔ رفتار کی اسی وقتی پابندی کو لَے کہتے ہیں یعنی گانے کا وقتی اندازہ۔

ماترا } اپنی نبض پر ہاتھ رکھ کر دیکھو۔ تمہیں نبض ایک مقررہ رفتار اور تھوڑے عرصے سے حرکت اور سکون کرتی ہوئی محسوس ہو گی۔ نبض کی ایک حرکت اور ایک وقفے کو ماترا کہتے ہیں۔

جب تم مارچ کرتے ہو تو دونو ٹانگیں اور بازو۔ دھیمی یا تیز رفتار سے حرکت کرتے ہیں۔ اسی طرح کلاک کا لٹکن خاص اور یکساں رفتار سے ٹک ٹک کرتا ہے۔ ریل کا انجن وقت کی پابندی کے

ساتھ آہستہ یا تیز پھک پھک کرتا ہے۔ ایسی آوازوں کا باقاعدہ طور پر ٹھہر ٹھہر کر یا جلد جلد، ایک ہی رفتار سے چلنا لَے کہلاتا ہے پس موسیقی میں لَے کے معنی ہیں سُروں کی باقاعدہ منظم اور قدرتی حرکت یا رفتار، جو گانے وقت شروع سے آخر تک یکساں حالت میں پائی جائے۔ اور جو وقت کی پابند ہو۔

گانے بجانے کی یہ رفتار تین اقسام کی ہوتی ہے۔

(۱) دھیمی یا ولمبت

(2) وسطانی یا اوسط درجے کی اسے مدّھ لَے بھی کہتے ہیں۔

(3) تیز یا دُرت

تال سُروں کی نزاکتوں اور لطافتوں کے علاوہ ہماری موسیقی میں بڑی ترقی یافتہ صورت لَے اور تال کی ہے۔ عالمی موسیقی میں دو چار تالوں کے علاوہ اور کوئی تال نہیں ہے مگر ہمارے ہاں بے شمار تالیں ہیں، جو مشکل بھی ہیں اور پیچیدہ بھی۔ آج کل ہمارے ہاں تقریباً بارہ تالیں عام رواج میں ہیں۔ چو تالہ، دھمار، جھومرا۔ تلواڑہ دیپ چندی، پنجابی ٹھیکہ، یہ سب مشکل تالیں ہیں۔ دادرا، قوالی، کہروا غزلوں اور گیتوں کے ساتھ گائی بجائی جاتی ہیں۔ یہ آخری تین تالیں تمہارے کورس میں شامل ہیں۔

تال کیا ہے؟ اگر ہم سُروں کی دھیمی یا تیز لَے کو، جو کسی ساز یا گلے سے پیدا ہو۔ بعض ضربات کے ذریعے ظاہر کریں تو یہ سب پابند ضربیں تال کہلاتی ہیں۔ نبض کی رفتار ہیں جو ضربات محسوس ہوتی ہیں، وہ باقاعدہ چال سے چلتی ہیں۔ اس چال کی ہر ضرب ایک ماترا کے برابر ہے۔ ماتراؤں کے سلسلے وار گننے سے تالیں پیدا ہوتی ہیں غرض مختلف اوزان کو ترتیب دے کر اور انہی اوزان کے بول بنا کر، طبلے

یا ڈھولک پر ادا کرنا تال کہلاتا ہے تال کے بغیر گانا روکھا پھیکا رہتا ہے۔ تال گانے کے جسم کی رُوح ہے۔

گانے میں تال کی بڑی ضرورت ہے، کہ جو شخص گائے، وہ کسی قاعدے اور حساب سے وقت کا اندازہ رکھ کر گائے۔ ہر گانے والا پہلے اپنے دل میں وقت کا اندازہ کر لیتا ہے کہ گانے کے پہلے ٹکڑے کو کتنے سیکنڈ میں ادا کرے گا۔ یہ اس کی مرضی ہے کہ وہ ۳۶ یا ۴۸ سیکنڈ یا اس سے بھی زیادہ وقت میں اسے ادا کرے گا۔ مگر گانے کا جو وقتی اندازہ یا لَے قائم کر لیتا ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ تمام گانے میں اسی لَے کو قائم رکھے۔ جب وہ گاتا ہے تو اس کے ساتھ طبلہ بجتا ہے اور طبلے والا بھی اس لَے کو قائم رکھتا ہے۔ مثلاً کوئی گائک علامہ اقبالؒ کا یہ مصرع گائے :- ع

"تارے ہیں وہ، قمر ہیں وہ، جلوہ گہِ سحر ہیں وہ"

تو جس عرصے میں یہ مصرع گائے گا، اسی اثنا میں، وہ اپنے دل میں "تارے ہیں وہ ق" کا ٹکڑا گاتا ہوا چھ ماترے دل میں گنتا رہے گا اور طبلچی اس کے ساتھ ایک گت بجائے گا۔ جس کی گنتی کا ایک چکر چھ ماتراؤں کا ہوگا۔ اور طبلے سے یہ بول نکلیں گے:-

بول :- دھا دھن نا دھا تن نا

الفاظ :- تا رے ہیں وہ او ق (تارے ہیں وہ قمر ہیں وہ)

اس طرح گائک اور طبلچی دونوں ایک ہی لَے میں ملے رہیں گے (طبلے کی سائنس جدا ہے اور اس میں بڑی سادگی دل کشی اور منفردانہ کیفیت پائی جاتی ہے)

اب تم کوئی صرف ایک سُر مثلاً سا کو لے کے ساتھ گاؤ جیسا کہ

ذیل کی شکل میں دکھایا گیا ہے۔ ایک ماترے کے وقفے سے ٹھہر ٹھہر کر گاؤ جیسے مارچ کرنے میں لیفٹ رائٹ بولتے ہیں۔

	1	2	3	4	5	6	7	8
شکل ۱	سا	سا	سا	سا	سا	سا	سا	سا

یہ سُر اور اس کی ضربیں آٹھ ماترے ہوئے۔ اسی طریق سے شدھ سرگم کے آٹھوں سُر ایک ایک ماترے کے عرصے سے گاؤ۔

دھا دھن دھا ،تن تا (طبلے کے بول)

شکل نمبر ۲	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سآ	← سُر
	1	2	3	4	5	6	7	8	← تعداد سُر

ان آٹھ سُروں کو سلسلہ وار، وقت کی پابندی سے گاتے ہوئے اگر دوسرا شخص لکڑی سے میز پر ایک ایک سُر کے ساتھ ایک ایک ماترے کی ضرب لگاتا جائے یا تالی بجاتا رہے تو یہی لے، تال بن جائے گی۔ تال کو طبلہ، ڈھولک، ڈھول یا پکھاوج پر، بے معنی بولوں سے ادا کریں تو یہ ایک مکمل تال ہو گی، جیسا کہ شکل ۲ میں بول درج ہیں۔ پس تال کی تعریف یہ ہوئی کہ تال لے کی منظم صورت ہے جو ضربات کی پابند ہو۔

سوالات

(۱) کافی، ایمن کلیان اور بھیرویں راگوں کی آروہی، اوروہی کو آٹھ آٹھ ماتراؤں کی پابندی کے ساتھ گاؤ۔

(2) لے اور تال کی پوری تشریح کرو۔ اور دونوں کا فرق بیان کرو۔

(3) ماترا سے کیا مراد ہے؛

طبلہ

اس ساز کا اصل نام طبل تھا۔ اس کے دو ٹکڑے ہوتے ہیں۔ دایاں اور بایاں (توڑا اور دھاما) دائیں طبلے کا گھیر چھوٹا ہوتا ہے۔ اس کے تسموں میں لکڑی کے آٹھ گول ٹکڑے ہوتے ہیں۔ ان ٹکڑوں کو کس کر سُر میں لاتے ہیں۔ اس کے بول ڈھولک یا پکھاوج کی طرح کھلے نہیں ہوتے بلکہ بند بول ہوتے ہیں۔ البتہ دھرپد گانے کا ساتھ کھلے ہاتھوں سے بجا کر کرتے ہیں۔ بند بول انگلیوں سے بجائے جاتے ہیں۔ طبلے کا تعلق تمام تر لے کاری سے ہے۔ چند بول تالوں کے اسباق میں درج ہیں۔ ان کے علاوہ بے شمار بول اور ہیں، جو تینوں اقسام کی لئے میں شکلیں بدل بدل کر بجائے جاتے ہیں۔ مشہور ہے کہ یہ ساز امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔ تال کے تمام سازوں (ڈھولک نقارہ ڈفلی وغیرہ) میں یہی ایک ساز ہے۔ جس کے دائیں حصے کا سُر گائک کے سُر کے ساتھ ملا کر بجاتے ہیں۔ بائیں کی آواز دھیمی ہوتی ہے۔



(طبلہ)

ضمیمہ

نواں سبق

سُر اور تال ۱

آٹھویں سبق کی شکل نمبر ۲ کے مطابق جو مشق درج ہے، اس میں ہر سُر کو ایک ایک ماترے کے وقفے سے دہرایا گیا ہے اور ہر ماترے پر تالی بجائی گئی ہے۔ اب اگر ایک سُر کو دو ماتراؤں کے برابر لمبا کر کے ادا کریں تو لَے میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ کیونکہ رفتار تو وہی رہے گی، جو ایک ایک ماترے کی تھی۔ البتہ سُر دو ماتراؤں کے عرصے کے برابر قائم رہے گا۔ جیسے نیچے کی شکل نمبر ۱ میں دکھایا گیا ہے:-

عرصہ دو ماترے	ماترے	1	2	1	2	1	2	1	2
شکل نمبر ۱	سُر	سا	—	رے	—	گا	—	ما	—
	سُر	پا	—	دھا	—	نی	—	سا	—
(ایک سُر پر دو ماترے)	تعداد ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8

ہر سُر کے ساتھ سیدھی لکیر (——) ایک ماترے کا وقفہ ظاہر کرتی ہے۔ اسے خالی کہتے ہیں۔ ماترے نمبر ۱، 3، 5 اور 7 پر تالی بجاتے اور گاتے جاؤ۔

شکل ۱ میں ہر سُر پہ دو دو ماتراؤں کا ٹھیراؤ ہے۔ اسی طرح ہم ایک سُر کو تین اور چار بلکہ اس سے بھی زیادہ ماتراؤں تک قائم رکھ سکتے ہیں۔ (دیکھو شکل ۲، ۳)

شکل نمبر 2
ایک سُر پہ تین ماترے

وحدہ 3 ماترے	3 2 1	3 2 1	3 2 1	3 2 1
سُر	سا - -	رے - -	گا - -	ما - -
سُر	پا - -	دھا - -	نی - -	سا - -
تعداد ماترے	3 2 1	6 5 4	9 8 7	2 11 10

شکل نمبر 3
ایک سُر پر چار ماترے

وحدہ 4 ماترے	4 3 2 1	4 3 2 1	4 3 2 1	4 3 2 1
سُر	سا ---	رے ---	گا ---	ما ---
سُر	پا ---	دھا ---	نی ---	سا ---
تعداد ماترے	4 3 2 1	8 7 6 5	12 11 10 9	16 15 14 13

کبھی ایک ماترے پر دُوسرا اکھٹے گاتے یا بجاتے جاتے ہیں۔ جیسے شکل نمبر 4 میں :-

شکل نمبر 4
ایک ماترے پر دو سُر

ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8
سُر	سارے	گاما	پادھا	نیسا	سانی	دھاپا	ماگا	رےسا

دو دو سُروں کے نیچے الٹی قوس (کمان) دُو سُروں کا ٹھیراؤ ایک ماترے کے برابر ظاہر کرتی ہے۔

شکل ۱۲ کے مطابق سا کو گا کر تالی بجاؤ۔ رے کو گاتے ہوئے ہاتھ کو جھونک دو یعنی خالی رکھو۔ پھر گا کے سُر پر تالی بجاؤ اور ما کہہ کر ہاتھ خالی رکھو۔ جیسے

سا	رے	گا	ما
1	2	3	4
تالی	خالی	تالی	خالی

اسی طرح اگلے چار سُر پا سے سا تک ادا کرو۔ یعنی ایک پر تالی، اگلے سُر پر خالی۔ خالی سے تال کا وقفہ مراد ہے۔

دسواں سبق

سُر اور تال 2

نویں سبق کی چار شکلوں سے واضح ہوگا کہ سُر مختلف عرصوں سے ادا ہو سکتے ہیں۔ کوئی ایک ماترے کے برابر ہے۔ کوئی دو تین چار یا زیادہ ماتراؤں کے برابر لمبا کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ایک ماترے پر دو سُر گا سکتے ہیں، جن کا ایک ایک سُر $\frac{1}{2}$ (نصف) ماترے کے برابر ہوتا ہے۔

ایک ماترے پر تین سُریں ادا ہوں گے جیسا کہ نیچے شکل 5 میں دکھائے ہیں :-

تعداد ماترے	1	2	3	4	5	6
سُر	سا رے گا	رے گا ما	گا ما پا	ما پا دھا	پا دھا نی	دھا نی سا
سُر	سا نی دھا	نی دھا پا	دھا پا ما	پا ما گا	ما گا رے	گا رے سا
تعداد ماترے	7	8	9	10	11	12

شکل نمبر 5

ایک ماترے پر چار سُر (دیکھو شکل 6)

شکل نمبر 6

تعداد ماترے	1	2	3	4	5
سُر	سا رے گا ما	رے گا ما پا	گا ما پا دھا	ما پا دھا نی	پا دھا نی سا
سُر	سا نی دھا پا	نی دھا پا ما	دھا پا ما گا	پا ما گا رے	ما گا رے سا
تعداد ماترے	6	7	8	9	10

تال کی اصطلاح میں ایک ماترے کے برابر سُر کو لگھو کہتے ہیں۔ (مغربی موسیقی میں کراچیٹ (crochet) دو ماتراؤں کے برابر کا سُر گرُو (مینم MINIM) کہلاتا ہے، جیسے (سا 2) میں ایک ماترا ضرب کا اور دوسرا خالی ہے۔ خالی یا وقفے کو سیدھی لکیر سے ظاہر کرتے ہیں۔ اور وہ شمار میں آتا ہے۔ تین ماتراؤں کے برابر ایک سُر کو پلُت (TRIPLET ٹرپلٹ) کہیں گے جیسے (سا 2 3 اس میں پہلے ماترے پر ضرب اور دوسرے تیسرے خالی ہیں۔ چار ماتراؤں کے عرصے سے ایک سُر ادا کریں۔ تو اسے گپد کہتے ہیں۔ یعنی (سیمی بریو Semibreve) یہ نام یاد رکھو۔ گپد میں ایک ضرب اور تین خالیاں ہیں یعنی (سا 2 3 4)

نصف ($\frac{1}{2}$) ماترے کے برابر کا سُر درُت quaver (کوائیور) کہلاتا ہے اور پاؤ $\frac{1}{4}$ ماترا سُر اندرُت (semi - quaver سیمی کوائیور) ان سب اقسام کے ماتراؤں کی مرکب ضربیں تالوں میں استعمال ہوتی ہیں جو دو تین یا چار سُر مل کر ایک ماترے کے برابر ہوں ان کو لکھتے وقت الٹی کمان سے (‿) ظاہر کیا گیا ہے۔ یہی نشان $\frac{1}{2}$، $\frac{1}{3}$ اور $\frac{1}{4}$ ماترا والے سُروں کے نیچے دیا ہے جیسا کہ اوپر کی شکلوں سے ظاہر ہے۔ یہ نشان یاد رکھو۔

سوالات

(1) ماترا اور گرو کا عرصہ سُر گا کر اور تالی بجا کر بتاؤ۔

(2) پلٹت، کپد، دُرت اور اندرُت کے سُر کیسے گاؤ گے؟

(3) مندرجہ ذیل سُر گا کر سناؤ:-

(سا —)، (سا — گا —)، (سا — گا — پا —)

(رے — — سا — —)، (گا — — رے — — سا — —)

(سا رے گا) (پا دھا — —) (سا دھا پا گا رے سا)

(سا رے، گا رے، پا دھا سا — —) (سا رے دھا پا، پا گا رے سا)

گیارھواں سبق

دادرا تال

آٹھویں سبق کے آخری پیرے میں تال کے بولوں ، (دھا - دھن - تا - تن وغیرہ) کا اشارہ کیا گیا ہے۔ اس سبق میں ہم ایسے بول تال اور لَے کے ماتراؤں سے مطابقت کر کے تمہیں سمجھاتے ہیں۔

ایک ایک ماترے کے عرصے سے ، لَے قائم رکھ کر ۱ سے ۶ تک گنتی کرو۔ اب دوبارہ ان چھ ماتراؤں کو گنتے ہوئے ، پہلے اور چوتھے ماترے پہ تالی بجاؤ۔ (نیچے دیکھو شکل ۱)

ماترے	1	2	3	4	5	6
	تالی			تالی		

شکل ۱

ان ماتراؤں کو تالی بجاتے ہوئے چند مرتبہ دہراؤ۔ یہ اس تال کا چکر بن گیا۔ ان چھ ماتراؤں کی تال کو دادرا تال کہتے ہیں۔

اب پھر اس چکر کو اس طرح دہراؤ کہ تالی صرف پہلے ماترے پر بجے۔ دوسرے ماترے سے چھٹے ماترے تک

ہاتھ خالی رکھو۔ (دیکھو شکل ۲)

شکل 2

6	5	4	3	2	1	ماترے
—	—	--	—	—	تالی	

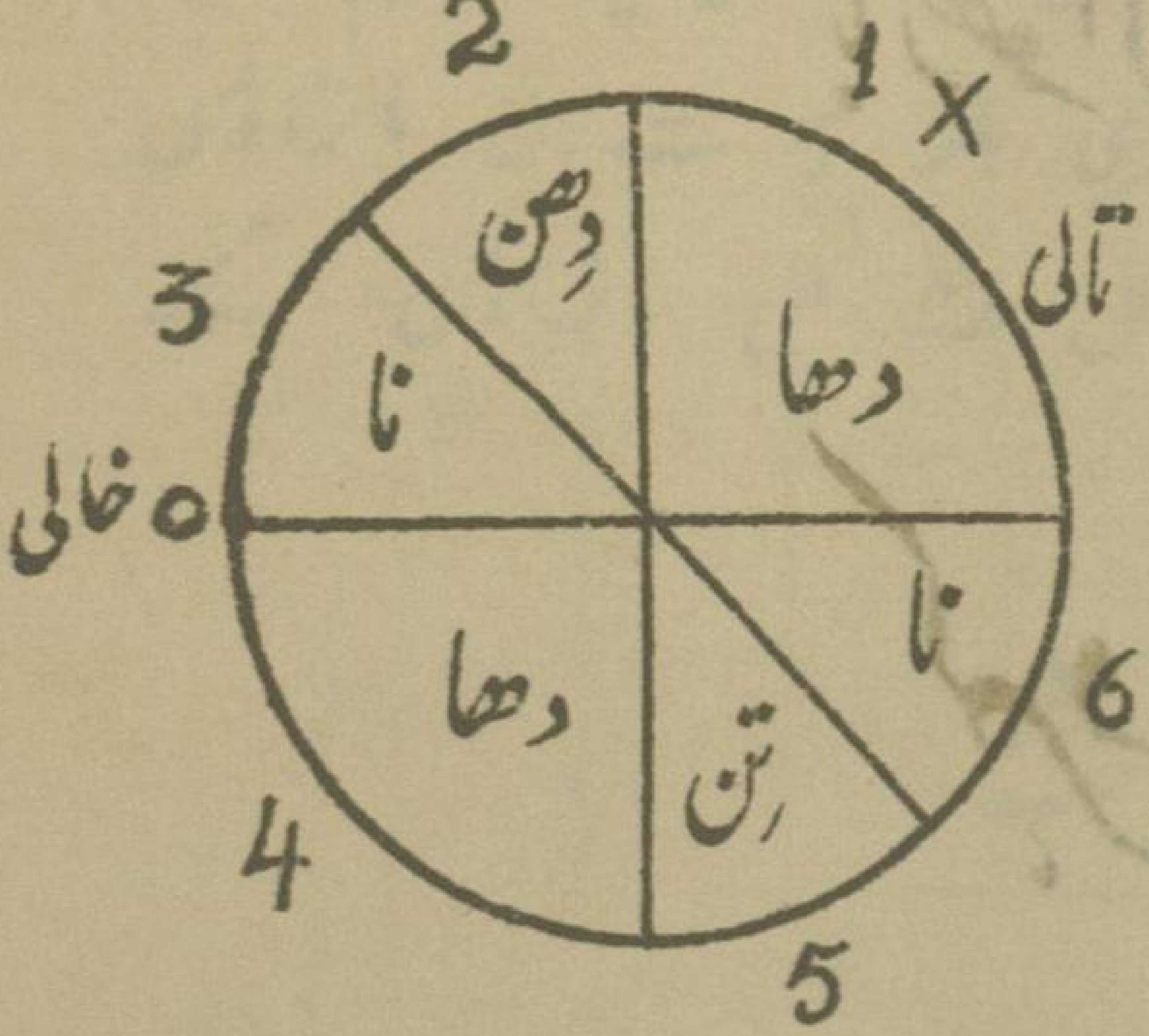
تین تین ماتراؤں کے دو حصّے ہوئے۔ ہر ایسا تال کا حصّہ یا ٹکڑا، جو دو تین یا زیادہ ماتراؤں کا ہو BAR بار کہلائے گا۔

پہلی بار کے پہلے ماترے پر تالی بجانے کے یہ معنی ہیں کہ اس ماترے پر زور دیا گیا۔ تال کے ماتراؤں کا شمار یاد رکھنے کے لئے، ہر تال میں ایک ضرب ایسی ہی زور دار ہوتی ہے اس ضرب کو سَم کہتے ہیں۔ لکھتے وقت سم کی ضرب پر (X) نشان کر دیتے ہیں۔ خالی ماترے پر (٥) نشان ہوتا ہے۔ آئندہ سبقوں میں یہ نشان یاد رکھو۔ اب پوری دادرا تال یوں لکھی جائے گی۔ (ایک بار ضرب کی اور ایک خالی رکھی جاتی ہے)۔

شکل 5

دوسری بار (خالی)			پہلی بار		سم X	
6	5	4	3	2	1	ماترے
نا	تن	دھا	نا	دھن	دھا	بول
خالی	خالی	خالی	سم کی دوسری خالی	سم کی پہلی خالی		

شکل 4



ہر گانے کی تال سم کی ضرب سے شروع کرتے ہیں۔ دادرا تال میں دو باریں تین تین ماتراؤں کی ہیں۔ اور کل چھ ماترے ہیں۔ پہلی بار کے پہلے ماترے پر سم ہے۔ شکل 3 اور 4 میں تال کی ضربیں اور خالیاں دکھائی گئی ہیں۔ اس تال کے بول کوئی گانا گاتے وقت اس کے ساتھ طبلے پر ادا کئے جاتے ہیں ایسے گانے اور ان کو تال کے ساتھ لکھنے کا طریقہ آئندہ سبقوں میں بیان کیا جائے گا۔

سوالات

(1) سم کی ضرب سے کیا مراد ہے؟ مثال دے کر سمجھاؤ۔

(2) دادرا تال کو ماتراؤں اور بولوں کے ساتھ ادا کرو۔

(3) تال کی خالی سے کیا مراد ہے؟

(4) بار کسے کہتے ہیں۔

بارھواں سبق

کہروا تال

آپ نے پچھلے سبق میں دادرا تال کے چھ ماترے اور بول معلوم کئے اور تالی بجا کر ان کی مشق بھی کی۔ اب ایک اور تال یعنی کہروا کا ذکر کیا جاتا ہے۔ اس تال کے آٹھ ماترے ہیں۔ اتنے ہی ماترے قوالی تال کے ہوتے ہیں۔ کہروا تال عموماً چلت گانوں کے ساتھ بجتی ہے۔

1 سے 8 تک، ایک ایک ماترے کے عرصے سے تالی بجا کر گنتی کرو۔ اور گنتے وقت پہلے ماترے پر سم کی تالی بجاؤ۔ پھر پہلے، تیسرے اور پانچویں ماترے پر تالی بجا کر آٹھ ماتراؤں کی گنتی پوری کرو۔ جیسے شکل ۱ـ میں دکھایا گیا ہے۔

شکل ۱ـ

سم X (ماترا 1 پر)

ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8
	تالی	خالی	تالی	خالی	تالی	خالی	خالی	خالی

کہروا تال میں آٹھ ماترے اور تین ضربیں ہیں ۔ اسے بجاتے وقت ماترے نمبر 2 ، 4 ، 6 ، 7 ، 8 کو خالی چھوڑتے جاتے ہیں۔ اسے چار چار ماتراؤں کی دو باروں میں تقسیم کریں تو سم کی ضرب کے بعد دوسری بار 5 سے 8 ماتراؤں تک خالی سمجھی جائے گی۔ شکل ع۲ میں ماتراؤں کے ساتھ بول درج ہیں۔

شکل ع۲

	× پہلی بار				٥ دوسری بار			
ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8
بول	دھن	نا	دھا	گے	دھا	کے	نا	کے
	ضرب	خالی	ضرب	خالی	ضرب	خالی	خالی	خالی

پہلے ، تیسرے اور پانچویں ماتراؤں پر ضرب لگاتے ہیں۔ طبلے پر دِھن ، دھاگے ، اور دھاکے بول ضرب کے اور تن ، تا ، نا ، کے خالی بول کہلاتے ہیں۔

قوالی کے بول (آٹھ ماترے)

پہلی بار × ہ دوسری بار

ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8
بول	دھاگے	دھن	دھا	دھن	تاگے	تن	تا	تن
	ضرب	ضرب	ضرب	ضرب	خالی	خالی	خالی	خالی

سم تیسرے ماترے پر ہے۔
پہلے چار ماترے ضرب کے،
آخری چار خالی کے ہیں۔

سوال

کہروا اور قوالی تالوں کو ماتراؤں اور بول سمیت تالی اور خالی کے ذریعے واضح کرو۔

تیرھواں سبق

تین تال

پچھلے دو سبقوں کی تالوں (دادرا، کہروا) کی طرح، ایک ایک ماترے کا عرصہ قائم رکھ کر، ۱ سے 16 تک بلند آواز سے گنتی کرو۔ اور پہلے، پانچویں اور تیرھویں ماتراؤں پر تالی بجاؤ۔ (دیکھو شکل ۱)

شکل ۱

	تالی				تالی								تالی			
ماترے	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

اس تمام گنتی کو تالی کے ساتھ چند مرتبہ دہراؤ۔ اب اگر ہم ان سولہ ماتراؤں کو چار باروں میں تقسیم کریں تو پہلے ماترے پر سم کی ضرب ہوگی اور 9 سے 12 (چار) ماتراؤں تک خالی شمار کی جائے گی۔

(دیکھو شکل ۲)

شکل 2

	دوسری بار ×	تیسری بار	چوتھی بار	پہلی بار
ماترے	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16
	پہلی تالی ـــــ	دوسری تالی ـــــ	خالی ـــــ	تیسری تالی ـــــ

یہی تین تال کا خاکہ ہے۔ اس تال کا سم دوسری بار کے پہلے ماترے پر ہے۔ اس ٹھیکے یعنی تال کی وسعت سولہ ماتراؤں کی ہے۔ اس میں تین دفعہ تالی بجتی ہے یعنی پہلی دوسری اور تیسری بار کی ہر پہلی ضرب پر۔ تین ضربیں بھری یا آواز دار ہیں۔ جہاں کہ تالی بجاتے ہیں اور ایک خالی یا خاموش جہاں ضرب نہیں لگاتے اور ہاتھ سے جھونک دکھاتے، یعنی تالی نہیں بجاتے۔ سولہ ماتراؤں میں سے پہلے، پانچویں اور تیرھویں ماترے ضرب کے مقرر ہیں۔ باقی بارہ ماترے لے کی بھرتی کے ہیں یعنی 2، 3، 4، 6، 7، 8، 11، 12، 14، 15، 16 نمبر کے ماترے(۱) ضرب کی صورت میں خالی کو شمار نہیں کرتے۔ اس لئے اس تال کو تین تال یا تتالہ کہتے ہیں اور ٹھیکے کے سولہ بول جو شکل 3 میں درج ہیں ایک ہی رفتار سے بجائے جاتے ہیں۔ جیسے دادرا اور کہروا میں۔

دیکھو شکل 3

شکل 3

	× دوسری بار	تیسری بار	خالی بار	پہلی بار
ماترے	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16
بول	دھا دھن دھن نا	دھا دھن دھن نا	تا تن تن نا	دھا دھن دھن نا

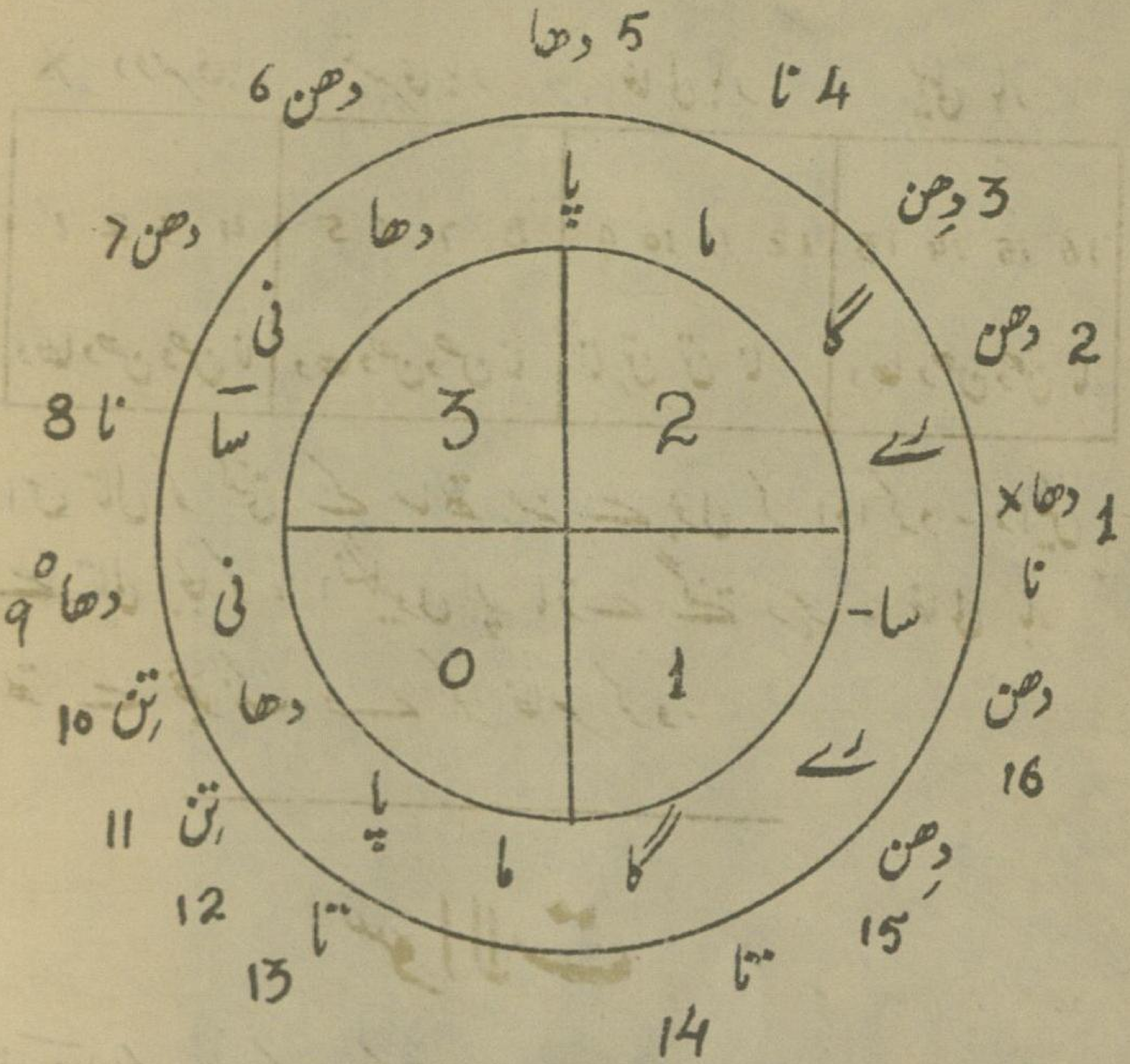
اس تال کو گنتی کے ساتھ منہ سے بول کر ادا کرو۔ دائیں ہاتھ سے تالی بجا کر، انگلیوں پر ماترے گنتے رہو۔ خالی بار کو ہاتھ سے جھونک دے کر ظاہر کرو۔

سوالات

(۱) تین تال کو ایسا کیوں کہتے ہیں؟

(۲) اس تال کو خالی اور سم کے ذریعے تالی بجا کر واضح کرو۔
(دیکھو شکل صفحہ ۵۸)

تین تال کا چکّر



باہر کے دائرے میں تال کے بول ہیں۔

اندر کے دائرے میں باروں کا شمار ہے۔

دونوں دائروں کے درمیان سرگم کے سُر ہیں۔

چودھواں سبق

سُر اور تال کا میل

نویں سبق میں 1 سے 4 تک سُروں کے عرصے کا ذکر کیا گیا تھا۔ یہ بھی بتایا گیا کہ ماتراؤں کے ذریعے تالیں بنتی ہیں۔ دادرا، کہروا اور تین تال کا فرق اور ان کی بناوٹ سمجھ لینے کے بعد، اب انھی تالوں میں سُروں اور گانوں کو نوٹیشن یا آہنگ بندی کے ذریعے باندھ لینے کا طریقہ سمجھ لینا چاہیئے تاکہ ان کو لکھا ہوا دیکھ کر، تم خود گانا ادا کر سکو۔ دادرا تال کے چھ ماتراؤں کے مطابق مندرجہ ذیل سُر شکل عـ1 دیکھ کر اور تالی بجا کر گاؤ:

شکل عـ1

× دوسری بار　　　o پہلی (خالی) بار

ماترے	1	2	3	4	5	6
سُر	سا	رے	گا	ما	پا	دھا
قسم ضرب	لگھو	لگھو	لگھو	لگھو	لگھو	لگھو

اس چکر کو چند مرتبہ دہرا کر پھر سا اور گا کے سُر ایک لگھو ماترے کی بجائے دو ماتراؤں (گُرُو) تک لمبا کر کے شکل نمبر 2 کے مطابق ہی دور باندھو :-

شکل نمبر 2

X دوسری بار   ٥ خالی بار

ماترے	1 2	3	4 5	6
سُر	سا	رے	گا	ما
قسم ضرب	گُرُو MINIM	لگھو	گُرُو MINIM	لگھو

CROCHET   CROCHET

دوسرے اور پانچویں ماتراؤں کے نیچے سیدھی لکیر کے یہ معنی ہیں کہ تم نے سا اور گا کے سُر ایک کی بجائے دو ماتراؤں کے عرصے سے کھینچ کر ادا کئے۔ یہ لکیر ایک ماترے کے برابر کا عرصہ ظاہر کرتی ہے۔

اب اسی تال میں دُرت یعنی ½ ماترے کے عرصے سے شکل نمبر 3 کے مطابق سُر اور تال کا میل دکھاؤ۔

شکل نمبر 3

X دوسری بار   ٥ خالی بار

ماترے	1	2	3	4	5	6
سُر	سا رے	گا ما	پا دھا	نی سا	سا نی	دھا پا
قسم ضرب	دُرت	دُرت	دُرت	دُرت	دُرت	دُرت

شکل 3 میں ہر ماترے کے نیچے دو دو سُر درج ہیں یعنی ایک ماترے کے عرصے میں دونو اکٹھے گائے جائیں گے۔ اس لئے ان سُروں کے ہر جوڑے کے نیچے الٹی کمان (‿) کا نشان ہے۔ اگر ایک ماترے کے عرصے میں تین یا چار سُر بولے جائیں تو بھی سب کے نیچے یہی نشان ہوگا جیسے

سارے گا یا سارے گا ما

اگر ایک سُر کو کھینچ کر دوسری سُر تک لچک دکھانی ہو تو ان دونو سُروں کے اوپر سیدھی کمان کا نشان ہوگا جیسے

سا ما یا ما سا

ایسی لچک کو مینڈ کہتے ہیں۔

اس سبق کی تین نشانیوں کو سمجھ کر یاد رکھو، یعنی سیدھی لکیر (—)، الٹی کمان (‿) اور سیدھی کمان (⁀) آئندہ تالوں کے ساتھ گانوں میں یہ نشانیاں استعمال ہوں گی۔ ساتھ ہی سم کا نشان (×) اور خالی (٥) کا دائرہ ہوگا۔

سوالات

(1) ان نشانیوں کے معانی سُر اور تال کے ذریعے سمجھاؤ :-

٥ ، × ، — ، ‿ ، ⌒

(2) پُلٹ ، اندرت اور دُرت قسم کے سُروں اور ضربوں کو تالی اور خالی کے ذریعے ، تال میں گا کر ادا کرو ، اور انہیں لکھ کر بھی دکھاؤ.

(3) مینڈ سے کیا مراد ہے ؟

(4) اگر تین تال کے سولہ ماتراؤں کو آٹھ ماترے کر کے بجائیں تو کونسی تال بنے گی ؟

(5) تین تال کے سولہ ماتراؤں کے مطابق شدھ بلاول کی سُرگم کو سَم اور خالی کی باروں سے واضح کر کے بناؤ۔ پہلے سُر (سا) پہ سم رکھو ۔

پندرھواں سبق

گانا اور تال کا نوٹیشن یا آہنگ بندی

تین تال کی چار باروں کو شدھ بلاول کے سُروں میں ماتراؤں اور گرُوؤں وغیرہ کے حساب سے یوں لکھیں گے :

(دیکھو شکل ۱)

شکل ۱

	× دوسری بار	تیسری بار	۵ خالی	پہلی بار
سُر	سا ـ رے ـ	گا ـ ما ـ	پا ـ دھا ـ	نی ـ سا ـ
سُر	نی ـ دھا ـ	پا ـ ما ـ	گا ـ رے ـ	سا ـ ـ ـ
قسم سُر	گرو گرو	گرو گرو	گرو گرو	کپد
ماترے	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16

پہلی بار میں سا کا آخری سُر کپدَ ہے یعنی چار ماتراؤں کے برابر کھینچا گیا۔ اب اسی تال میں درتَ سُر شکل ۲ میں دیکھو :۔

شکل 2

×	2	3	٥ خالی	1
سُر	سا رے گا ما پا دھا نی سا	سا نی دھا پا ما گا رے سا	سا رے گا ما پا دھا نی سا	سا نی دھا پا ما گا رے سا
قسم سُر	درت درت درت درت	درت درت درت درت	درت درت درت درت	درت درت درت درت
ماترے	4 3 2 1	8 7 6 5	12 11 10 9	16 15 14 13

شکل 3 و 4 میں ایک گانے کے مندرجہ ذیل سُر، سرگم چار حصوں میں درج ہیں۔ پہلا اور دوسرا حصہ ملاکر اس گانے کی استھائی کہلاتا ہے۔ تیسرا اور چوتھا ٹکڑا مل کر گانے کا انترہ ہے۔ استھائی میں راگ کے اصلی خد و خال پیش کئے جاتے ہیں۔ جیسے تصویر بنانے میں اس کا خاکہ پنسل یا چاک سے کھینچتے ہیں۔ انترہ راگ کی تصویر میں رنگ آمیزی کا کام کرتا ہے اور اس سے راگ کی شکل مکمل ہو جاتی ہے۔

شکل 3 — استھائی

	٥ خالی	1	× 2	3
حصہ (۱)	پا پا گا ما	گا سا - نی	پا - نی نی	سا - گا گا
حصہ (۲)	سا سا گا ما	پا - سا نی	پا ما گا ما	گا نی - سا

شکل 4 — انترہ

	٥ خالی	1	×	3
حصہ (۳)	پا پا نی نی	ما - سا سا	سا سا نی پا	پا - سا نی
حصہ (۴)	گا ما پا نی	سا نی دھا پا	گا ما پا ما	گا رے سا -

استھائی اور انترہ کے سُروں کا طول اور مینڈ معلوم کرو۔ استھائی کو سم اور تال کے ساتھ چند مرتبہ دہراؤ۔ سم کا نشان دوسری بار پر ہے۔ مذکورہ بالا چاروں شکلوں کے مطابق اس سرگم کی استھائی اور انترہ کو تین تال کے ساتھ دہرا کر مشق کرو اور ہاتھ سے تال بھی دیتے جاؤ۔ جن سُروں پر مینڈ ہے ان کو بخوبی واضح کرو۔ یہ سرگم بہاگ راگ کی ہے۔ اس راگ کا حال اگلے سبق میں دیکھو۔

سوالات

(۱) استھائی اور انترہ کی تعریف کرو۔

(۲) اس سبق کی سرگم میں کس سُر کو کن دے کر دوادی سُر لگا ہے۔ اور کیوں ؟

سولھواں سبق

بہاگ راگ

پندرھویں سبق کی شکل ۳ و ۴ میں جو سرگم درج ہے اسے دہراؤ۔ یہی بہاگ راگ کا روپ ہے یعنی :-

آروہی :- نی سا گا ما پا نی سا

اوروہی :- سا نی دھا پا۔ گا ما پا۔ گا ما گا رے سا

اس راگ کا وادی سُر گا اور نی سموادی ہے۔ آروہی میں رے اور دھا کے سُر ورجت ہیں۔ یعنی بہاگ کی آروہی پانچ سروں کی ہے۔ (سا گا ما پا نی) اور اوروہی سات سُروں کی۔ (سا نی دھا پا گا ما رے)۔ رے اور دھا کے سر اوروہی میں لگاتے ہیں۔ اس لئے یہ راگ سروں کی تعداد کے لحاظ سے اوڈو سمپورن ہے۔ یعنی آروہی میں اوڈو اور اوروہی میں سمپورن۔

بہاگ راگ کا منبع بلاول ٹھاٹھ ہے۔ اس میں سبھی سُر شدہ لگتے ہیں لیکن خوبصورتی پیدا کرنے کے لئے اوروہی میں بعض دفعہ تیور مدھم (ما) کا کَن دے دیتے ہیں۔ اتنا کہ کھٹکا معلوم نہ ہو۔ اور وہ اس طرح :-

سا نی دھا پا ما گا - گا ما گا رے سا

بہاگ کو رات کے دوسرے پہر میں گاتے ہیں۔ ہر راگ کو گانے کا ایک نہ ایک وقت مقرر ہوتا ہے۔ اس کا سبب تم کو آئندہ ایک سبق میں معلوم ہوگا۔ اس راگ میں دھا کے سُر کا صرف اشارہ ہی کرنا چاہیئے۔ اس راگ کی پکڑ تان یہ ہے :-

سا نِی دھِا پا - پا نِی سا گا - پا - ما گا - ما گا

اس تان سے راگ پہچانا جاتا ہے۔ مدھم کا سُر اندولن کرنا چاہیئے۔ یعنی اسے جھلانا کہ ہلکی سی میلنڈ پیدا ہو جائے۔ بہاگ کے ودادی سُر رے اور دھا ہیں۔

مندرجہ ذیل سُروں کے ٹکڑے گاؤ۔ ان سے بہاگ کا نقشہ ذہن نشین ہو جائے گا۔

(1) ما گا سا - نِی پا نِی سا
(2) گا - ما پا ما گا سا
(3) نِی سا ما گا سا نِی پا نِی سا
(4) گا ما پا گا - گا ما گا - نِی سا - گا ما پا - ما گا سا
(5) سا گا ما پا نی سا ما گا سا - سا نی پا - گا ما گا رے سا
(6) ما پا نی پا - سا نی پا - گا ما پا - ما گا سا
(7) سا نِی دھِا پِا - پا نِی سا - سا گا رے سا - سا نِی دھِا - پا پا نِی سا
(8) پا نِی سا گا - ما گا - گا رے سا - سا گا ما پا نی نی دھا پا - پا ما گا نِی سا
ما گا - گا رے سا

سوالات

(۱) بہاگ اور بلاول راگ کے سرگم کا فرق گا کر واضح کرو۔
(۲) اندولن کرنا سے کیا مراد ہے؟ مثال دو۔
(۳) بہاگ کی پکڑ تان سناؤ۔

سترھواں سبق

لچھن گیت بہاگ۔ تین تال

اس سبق میں تمہیں بہاگ راگ کا ایک لچھن گیت سکھاتے ہیں یہ گیت کی ایک قسم ہے جس کے بول یا الفاظ سے راگ کے سُروں اور اس کی بناوٹ کو واضح کرتے ہیں۔ ان الفاظ میں متعلقہ راگ کی سرگم آروہی، اوروہی، وادی سموادی سُر اور راگ کا مزاج بیان کر دیا جاتا ہے۔ گاتے وقت گائک الفاظ کی تشریح موسیقی کی زبان میں کر دیتا ہے۔ مثلاً جب وہ زبان سے نی ساگاماپانی سا۔ سانی دھاپا۔ گاماپا۔ گاماگارے سا (اس راگ کی آروہی، اوروہی) کہتا ہے۔ تو ساتھ ہی حلق سے بھی یہی سُر ادا کرتا ہے۔ اس طرح راگ کی ترکیبی ہیئت بیان کر دی جاتی ہے۔ اور اسی کے ساتھ راگ کا تاثر بھی واضح ہو جاتا ہے۔

لچھن گیت میں راگ اور ٹھاٹھ کے سب سُروں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ تاکہ سننے والوں کو اس کا رنگ روپ معلوم ہو جائے۔

اس سبق کے گانے کی سرگم پندرھویں سبق کی شکل نمبر 3 و 4 میں دیکھ چکے ہو۔ اب تم خود اس گانے کے بول جو سُروں کے ساتھ درج ہیں۔ دیکھ کر ادا کرو۔ سُروں کی اقسام اور میِنڈ کی

نشانیاں دیکھ کر گاؤ.

گانے کے بول یہ ہیں :-

استھائی : اک سُندر روپ راگ سناؤں
راگ بہاگ کے سب سُر گاؤں

(ا) سُندر یعنی خوبصورت
(ب) روپ یعنی شکل

انترہ :- (۱) وادی ہے گا اور نی سموادی۔ آروہی میں رے دھا
نہ لگاؤں.
(۲) ٹھاٹھ بلاول رنگ رچاؤں
گا ما پا نی سا نی دھا پا گا ما پا ما گا رے سا۔

نوٹیشن - استھائی

		٥	1 ×	2	3
اک سندر روپ راگ سناؤں	سُر	پا پا گا ما	گا سا - نی	پا - نی نی	سا - گا گا
	بول	اِک سُن دَ	رَ رُو - پ	را - گ سُ	نا - اؤں -
راگ بہاگ کے سب سُر گاؤں	سُر	سا سا گا ما	پا - سا نی	پا ما گا ما	گا - نی سا
	بول	رَا - گ بَ	ہا - گ کے	سَ بَ سُر رَ	گا اَ اؤں -

انترہ ۲

	0	× 1	2	3
سُر	پا پا نی نی	سا - سا سا	سا سا نی پا	پا - سا نی
بول	دا - دی ہے	گا - اَو رَ	نی - سَ مَ	وا - دی -
سُر	گا ما پا نی	سا نی دھا پا	گا ما پا ما	گا رے سا -
بول	آ - رو -	ہی - میں رے	دھا - نہ لَ	گا - اوُں -

دادی ہے
گا اور نی
سمو ادی
آروہی
میں رے
دھا نہ
لگاؤں

دوسرے انترے کے بول پہلے انترے کے سُروں کے مطابق گاؤ ، جو اوپر درج ہیں ۔

اٹھارواں سبق

بھیرویں کا گانا۔ تین تال

تیسرے سبق کی مشق ۳ کے چوتھے ٹکڑوں کے سُر دہراؤ۔ ساتویں سبق کی مشق سے تم پر بھیرویں راگ کا روپ واضح ہو چکا۔ اب اس راگ کا ایک گانا نوٹیشن دیکھ کر خود نکالو اور سیکھو۔ اس گانے کی سرگم اور بول نیچے درج ہیں یہ بول خداوند تعالیٰ کی حمد ہیں۔ بھیرویں کو دن چڑھے پر یا دوپہر سے پہلے گاتے ہیں۔ لیکن یہ راگ ہر سمے میں بھلا لگتا ہے اسی لئے بھیرویں کو سدا سہاگن کہتے ہیں۔

استھائی کے بول :-

نادر نورانی لاثانی ذات تیری پہچانی
تو لافانی سبحانی سارے جگ میں تیری سلطانی

آروہی : سارےؔ گاؔ ما پا دھاؔ نیؔ ساؔ
اوروہی : ساؔ نیؔ دھاؔ پا ما گاؔ رےؔ سا

انترہ کے بول :-

دُور دُور تیرا جلوہ، تیرے بندے اعلیٰ ادنیٰ
خالق مالک تو ہے میرا سجدہ تیرا نذرانہ

استھائی

	× 2	3 0		1
سُر	نی سا گا ما	پا دھا پا ما	گا - رے گا ما	گا رے سا -
بول	نا دِر تو را	نی لا ثا نی	ذا - تَ تے ری	پہر چا نی
سُر	سا دھا ما دھا	ما پا گا ما	پا نی دھا پا	ما گا رے سا
بول	تو لا فا نی	سُب حا نی سا	رے جگ میں تے	ری شُکل طا نی

انترہ

	× 2	3 0		1
سُر	دھا ما دھا نی	سا سا سا سا	نی نی سا سا	رے سا دھا پا
بول	دُو ر دو ر	نے را جل وہ	تے رے بن سے	اَرع لی اَو نی ا
سُر	دھا دھا دھا دھا	پا گا ما پا	نی دھا پا ما	گا رے سا -
بول	خالِق مالِک	تو ہے مے را	بیج وہ تے را	نذ را نہ -

سم کی ضرب استھائی میں لفظ نادر کے نا جزو پر ہے۔ اور انترہ میں لفظ دُور کے دو جزو پر۔ اس گانے کی مشق کرو اور یہ گانا سکول کے جلسے میں مل کر سنایا کرو۔

سوال

جو گانا اُوپر درج ہے۔ اگر اس میں کومل رے سُر کی بجائے رے شدھ کا سُر لگائیں تو راگ کی شکل میں کیا فرق پڑ جائے گا؟ یہ شکل اور اس کا اثر دِل پسند ہو جائے گا۔ یا گانا بگڑ جائے گا۔ مثلاً "ذات تیری نہ جانی" کے ٹکڑے میں لفظ ذات کی ت پر رے کومل سُر لگتا ہے۔ استھائی کا پہلا ٹکڑا

گا کر یا بجا کر فرق معلوم کرو۔ تمہیں دونوں سُروں یعنی (رےؔ اور رے) میں سے کس کا لگانا اچھا یا زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے۔ شدھ رے سُر کا کُن دے کر دیکھو۔ یاد رہے کہ شدھ رے کا سُر بھیرویں میں دوادی سُر ہے +

اُنیسواں سبق

ایمن کلیان کا گانا تین تال

تیسرے سبق کے بیچ جُکے سُروں کی دسویں مشق دہراؤ جو یہ ہے :- آروہی :- سا رے گا ما پا دھا نی سا
اور روہی :- سا نی دھا پا ما گا رے سا -
یہ ایمن کلیان راگ ہے - پانچویں سبق میں ایمن کلیان کا پیرا پڑھ کر اس راگ کے حال کا اعادہ کرو - اور اس کی شکل اچھی طرح ذہن نشین کر لو - اس سبق میں تم کو اس راگ کا ایک سہانا گانا سکھاتے ہیں - اسے ہمارے ملک کے مشہور ڈراما نویس آغا حشر مرحوم نے اپنے ڈرامے سفید خون میں باندھا ہے - اس گانے میں موسم بہار اور باغ کے حسن کی تصویر کھینچی گئی ہے - اس کے سُر اور بول نیچے کے نوٹیشن میں سے دیکھ کر نکالو اور گاؤ -

بول (استھائی کے) پیاری پیاری قدرت کے پھلواری - ہر بن[1] ہرا گلشن بھرا ، جگت[2] جگت ساری دیکھ کے تہاری[3] گلکاری ——
([1] بَن = جنگل - [2] جگت = دُنیا - [3] تہاری = تیری یعنی اللہ کی)

بول (انترہ کے) ڈار ڈار پہ کلیاں سجتی ، کوئل گُن بھجتی - کیسی پیاریاں ہیں ساری کیاریاں

ہری ہری ڈالی ، پھُولن سے بھری ، نسیم بہاری کیا ہی پیاری ناز سے آ رہی دُلاری

(ڈار = ڈالی - گُن بھجتی = صِفت سناتی - خدا کی تعریف کرتی۔ پھولن = پھول)

نوٹیشن استھائی

		× ۲	۳	۰	۱
	سُر	نی - دھا -	پا مٰا پا —	دھا - پا -	گا رے گا -
	بول	پیا - آ —	رمی - ای -	پیا - آ —	ری اِی اِی -
پہلا ٹکڑا	سُر	دھا - پا -	گا رے پا -	گا - رے -	سا نیِ سا -
	بول	قُ - دَ —	رَ — تَ -	کی ای پھُ لَ	وا آ ری -
	سُر	دھا نیِ سا رے	گا رے نیِ سا	گا رے مٰا گا	رے گا مٰا پا
	بول	ہَ رَ بَ نَ	ہ را گُ ل	ش ن بھر را	ج گ تَ جَ
دوسرا ٹکڑا	سُر	مٰا گا نی دھا	نی دھا پا مٰا	گا رے گا رے	سا نیِ سا -
	بول	گَ تَ ساری	دے کھُ کے تِ	ہا ری گُ لَ	گا آ ری -

(انترہ اگلے صفحہ پر)

نوٹیشن انترہ

	× 2	3	0	1
سُر	سا – دھا سا	– رے دھا سا	پا دھا پا گا	پا گا رے گا رے نی سا
بول	ڈا ا ر ڈا	ا ر پہ کل	یاں سج تی کو	ال گن بھج نی
سُر	نی – دھا گا	– دھا رے –	پا سا – گا	رے نی سا –
بول	کے اے سی پیا	اری آں آں	ہیں سا اری	کیا ری آں –
سُر	سا نی رے سا	گا رے ما گا	پا ما دھا پا	نی دھا سا نی
بول	ہ ری ہ ری	ڈالی مچھول	ن سے بھر ری	ن سی م ب
سُر	رے سا گا رے	سا نی پا دھا	سا دھا پا گا	نی ا ری –
بول	ہاری کیا ہی	پیاری نا ز	سے آ ری و	لا ا ری –

یہ گانا بڑا رسیلا ہے۔ اس کی مشق کرو۔ جب مشق ہو جائے تو استھائی کے دوسرے ٹکڑے کی سم کی ضرب سے ان بولوں کے دگن کا چکر کاٹو :۔ "ہر بن ہرا، گلشن بھرا، جگت جگت ساری دیکھ کے تمہاری گلکاری" اور پھر سم پر آؤ۔ دُگن سے مراد ہے۔ دُگنی لے۔ یعنی پہلے جس لے پر تم نے گانا شروع کیا اور سم کی ضرب سے جو چکر واپس سم پہ آکر 16 ماتراؤں کا پورا کیا، اسے دگنے یعنی 32 ماتراؤں میں پورا کرو۔ اس کے بعد پھر پہلی لے سے اِستھائی کا پہلا ٹکڑا دہراؤ۔ یہ دونو اکہرے اور دوہرے لے کے چکر مل کر لطف پیدا کریں گے۔

یادداشت

ایمن کلیان راگ، کلیان ٹھاٹھ کا راگ ہے۔ کلیان اور ایمن

کلیان میں کیا فرق ہے؟ اس کا جواب یہ ہے۔ کہ دونوں کی آروہی ایک ہی ہے۔ یعنی نِی رے گا ماؔ گا ما گا رے سا۔ فرق اوروہی میں ہے۔ یعنی گا کا سُر کہنے کے بعد ما شدھ کا سُر صرف چھونا ہے۔ یعنی نِی رے گا ما پا پا ما گا۔ گا رے سا۔ اگر پا سے لوٹیں گے تو بہاگ کی شکل بن جائے گی +

بیسواں سبق

بھوپالی راگ کا گانا۔ تال کہروا

بھوپالی کو کلیان ٹھاٹھ میں شمار کرتے ہیں۔ اسے بھوپ کلیان بھی کہتے ہیں۔ یہ پانچ سُر کا اوڈو راگ ہے۔ اس کی شکل یہ ہے۔

آروہی:۔ سا رے گا۔ پا دھا / سا

اوروہی:۔ سا دھا پا گا رے / سا

یہ آسان راگ ہے۔ اور اس میں ما اور نی کے سُر ورجت ہیں۔ اس راگ کا وادی سُر (گا) ہے۔ اور سموادی دھا۔ اگر گا سُر کی بجائے دھا سُر کو وادی کر دیں۔ تو انہی پانچ سُروں میں یہ راگ دیسکار بن جائے گا۔ جو صبح کا راگ ہے۔ بھوپالی کو شام کے وقت گاتے ہیں۔ اس راگ میں (گا) کا وادی سُر، سرگم کے پہلے حصے (سا رے گا ما) یعنی پورو انگ میں ہے۔ اسی لئے قاعدے کے مطابق جو تمہیں اگلے ایک سبق میں معلوم ہو گا، بھوپالی کو شام کے راگوں میں شامل کرتے ہیں۔ دیسکار کا وادی دھا سُر، سرگم کے دوسرے حصے (پا دھا نی سا) میں ہے۔ یہ حصہ اُترانگ کہلاتا ہے۔ اسی لئے دیسکار کو صبح کے وقت گائیں گے۔

مندرجہ ذیل سُروں کے پلٹے گا کر بھوپالی کی شکل

ذہن نشین کر لو:-

(۱) سا رے سا۔ دھا گا۔ رے گا۔ سا رے گا رے سا

(2) سا دھا۔ رے سا دھا۔ گا رے گا۔ رے سا دھا۔
گا رے گا۔ سا رے گا رے سا

(3) گا رے گا۔ پا گا۔ گا پا دھا۔ پا گا۔ رے گا۔ سا رے گا۔
رے سا۔

(4) گا پا دھا۔ پا گا۔ رے گا۔ پا دھا پا۔ گا رے سا دھا۔
گا پا گا رے۔ گا رے سا۔

(5) سا دھا پا گا۔ دھا پا گا رے۔ سا رے گا پا دھا سا۔
دھا پا گا رے۔ گا رے سا

اب اسی راگ کا ایک گانا، جو ذیل میں درج ہے، نوٹیشن دیکھ کر نکالو اور گاؤ۔ بول یہ ہیں:-

استھائی:- نیکی انسان کا زیور ہے — یہ اس کی اک زیبائش ہے۔
یوں رہے ہرا بھرا سارا خوش عالم — کوئی نہ راہ نیکی بھولے کسی دم

انترہ:- جدھر سنا۔ یہی ہے صدا۔ نیکی سے ہے نیکو کاری،
نیکی سے بھلا۔

(لفظ زیور کے زے جزو پر سم ہے)۔

استھائی

	× 1	2
سُر	ـــ ـــ ـــ پا	دھا پا گارے گارے
بول	ـــ ـــ ـــ تے	گی اِن ساں اُن گا اَ
سُر	سا پاسا سا سارے	گا گا گاگا رے گا
بول	رے وَرَ ہے یہ اے	اس گی اِک رے لے
سُر	پاپا پا پارے گارے	سارے گاگا گارے گاپا
بول	با اَ اِش ہے اے	یوں آوں رہے ہَرا بھرا
سُر	دھاپا گاپا گارے سا	دھاسا دھاسا ساسا سارے
بول	سارا خوش عاآ تَم	کوئی نہ را آدِ نے گی
سُر	گاپا گارے سا پا	دھا پا گارے گارے
بول	بھورے کِ سی دم نے	گی اِن ساں اَں گا اَ

انترہ

	× 1	2
سُر	ـــ ـــ ـــ ـــ	پاپا پادھا سا ـــ
بول	ـــ ـــ ـــ ـــ	جِ وَھ رُش نا اں
سُر	گارے گارے سا ـــ	رے سا دھاسا دھاپا دھاپا
بول	یہ ہی ہے حَ دا اَ	نے کی سے ہے نیکو کاری
سُر	گاپا گارے سا ـــ	
بول	نے کی سے بھر لا ـــ	

انترہ میں پہلی بار کے آخری سُر سا کو دو ماتراؤں کی بجائیے،

ایک ماترے کے عرصے میں کہہ کر اسی سُر کے طول سے پھر استھائی کے لفظ نیکی سے شروع کر کے دہرا سکتے ہو۔

اس گانے میں ایک ماترے کے سُر کم، اور درت ماتراؤں کے سُر زیادہ لگ رہے ہیں ان کو غور سے دیکھ کر گاؤ۔

سوال ۱:۔ پورواَنگ اور اترانگ سے کیا مراد ہے؟

سوال ۲:۔ ان دونوں حصوں کے وادی سُروں سے راگ کے کس کس وقت کا پتہ چلتا ہے؟

اکیسواں سبق

بھوپالی کا لچھن گیت۔ تین تال

بول استھائی :۔ گاؤ سب بھوپالی مل کر۔ سارے گا رے۔
سارے سا دھا۔ گا رے سارے۔ سا دھا
دھا پا۔ پا دھا سا۔ گا گا رے سا۔ گا پا دھا پا۔ گا رے سا رے
بول انترہ :۔ وادی سُر گندھار رچاؤ۔ پہلے تین سُر نور
سے گاؤ۔ دھیوت کو سموادی بناؤ۔
پا دھا سا رے۔ گا پا دھا سا۔ دھا پا گا رے۔
گا رے سا رے۔

استھائی

× 2 3 0 1

سُر	پا ــ گا گا	گا گا گا پا	گا ــ سا ــ	دھا دھا سا رے
بول	گا ــ او او	سَ ب بھو ــ	پا ــ لی ــ	مِ لَ کَ رَ
سُر	سا رے گا رے	سا رے سا دھا	گا رے سا رے	سا دھا دھا پا
بول	سا رے گا رے	سا رے سا دھا	گا رے سا رے	سا دھا دھا پا
سُر	پا دھا سا ــ	گا گا رے سا	گا پا دھا پا	گا رے سا رے
بول	پا دھا سا اَ	گا گا رے سا	گا پا دھا پا	گا رے سا رے

انترہ

	2	3	0	1
سُر	گا — گا —	پا پا دھا پا	سا — سا سا	سا رے سا سا
بول	وا — دی —	سُ نہ گن —	دھا — نہ نہ	چا — او او
سُر	سا — دھا دھا	سا — سا سا	گا رے سا رے	سا دھا پا گا
بول	پے ہے ے تی	ای ن سُر نہ	رو او نہ ہے	گا — او او
سُر	گا — گا گا	رے رے گا پا	رے رے سا رے	سا دھا پا پا
بول	دھے اے وَ تَ	سَ مَ وا ا	دی — کو لَ	گا — او او
سُر	پا دھا سا رے	گا پا دھا سا	دھا پا گا رے	گا رے سا رے
بول	پا دھا سا رے	گا پا دھا سا	دھا پا گا رے	گا رے سا رے

بائیسواں سبق

سرگم ایمن کلیان۔ تین تال

انیسواں سبق میں ایمن کلیان کا گانا، سفید خون کے ڈرامے کا کا سیکھ چکے ہو۔ اب اسی راگ کی سرگم نیچے لکھے ہوئے نوٹیشن کے مطابق نکالو۔ یہ سرگم ہمارے ملک کے مشہور نغمہ گر استاد جھنڈے خاں مرحوم کی تصنیف ہے۔

استھائی

3	2 ×	1	0
پا — — —	نی دھا ما —	گا رے گا ما	نی دھا پا ما
پا ما گا رے	نی دھا ما —	گا رے گا ما	نی دھا پا ما
دھا نی رے —	دھا نی ما —	گا رے سا نی	گا ما پا ما
گا رے سا —	پا ما گا ما	پا دھا نی دھا	گا رے گا ما

انترہ

0	1	× 2	3
ماْ پا دھا نی	ماْ گا رے گا	سا گا رے سا	ماْ گا رے —
سا نی دھا پا	ماْ پا دھا نی	ماْ گا رے گا	— نی دھا پا
گا — دھا رے	رے — دھا رے	پا دھا نی سا	دھا نی پا ماْ
ماْ گا ماْ پا	نی سا رے گا	— ماْ نی دھا	— رے نی دھا
ماْ گا رے گا	دھا نی دھا پا	ماْ گا ماْ پا	— سا رے گا

یہ سرگم پہلے دھیمی لے اور مشق ہو جانے پر تیز لے میں گاؤ۔

تیئسواں سبق

ایمن کلیان کا گانا - تین تال

یہ گانا بھی بڑا رسیلا ہے - بول یہ ہیں :-

استھائی :- اب گن کو سیکھئے - گن بن کیا جانے گنی کی سار
ہو گنی تو بن فن کار - ناہیں تو ہے بے کار

انترہ :- بڑی دیر سمجھائے نہ سمجھت - بار بار کون
کہے یہ اک بار کہہ دینا - کون کہے یہ بار بار

(گانے کا مطلب یہ ہے کہ آپ گانے کے فن میں کمال پیدا کیجئے - کمال کے بغیر فن کار محض بیکار ہے اس کی قدر دانی نہیں ہوتی - کند ذہن کو بڑی دیر تک بھی سمجھائیں تو پھر بھی نہ سمجھے گا - ایک بار سمجھانا کافی ہوتا ہے - اب بار بار کون اسے سمجھاتا رہے)

اِستھائی

	× 2	3	0	1
سُر	گا رے گا گا	پا ما گا ما	گا رے سا نی	دھا پا — پا
بول	گ ُ ن ب ن	گیا آ جا آ	نے اے گ ُ ی	گی سا آ ر
سُر	گا — گا گا	رے نی سا سے	گا نی سا دھا	سا رے گا رے
بول	ہو او گ ُ ی	ای تو ب ن	فن گا آ ر	نا ہیں تو بے
سُر	پا ما گا رے	گا رے نی سا	رے گا پا رے	گا رے سا —
بول	یے اے اے گا	آ ر آ ب	گ ُ ن کو ری	اِی رکھی اے —

انترہ

	× 2	3	0	1
سُر	گا گا — پا	— پا سا دھا	سا — سا سا	سا رے سا سا
بول	ب ڑی ای ے	اے ر س م	جھا آ اے ناں	ں م ج ت
سُر	دھا نی دھا سا	— سا دھا نی	دھا پا پا ما	گا — رے گا
بول	با آ ر با	آ ر کو او	ن ک ہے لے	یہ اے اِ ک
سُر	گا رے نی سا	رے — سا —	دھا نی دھا سا	سا سا نی رے
بول	با ر کے ہ	دے اے نا اں	کو او ن ک	ہے اے یہ لے
سُر	گا — گا گا	— رے نی سا	رے گا پا رے	گا رے سا —
بول	با آ ر با	آ ر آ ب	گ ن کو بی	اِی کھی اے اے

چوبیسواں سبق

قومی گیت - راگ کافی تین تال

پچھلے سبق کے مطابق کافی راگ کا الاپ کرو۔ چند پلٹے دہرا کر مندرجہ ذیل قومی گیت نکالو اور اسے یاد کر لو۔ سکول کے کسی جلسے میں یہ گیت مل کر گاؤ اور حاضرین کو بھی اس میں شریک ہونے کی دعوت دو

بول :- استھائی - اپنا پیارا ہے دیس پاکستان ہمارا
بھائیو بہنو۔ ہارو نہ ہمت - خدمت
کرنا وطن کی سیکھو - اس میں اپنی شان۔
پاکستان ہمارا اپنا پیارا ہے دیس پاکستان

انترہ :- وطن کی خدمت ، اپنی سعادت -
اس سے بڑھے گی شوکت و شان
نیکی اپنا ہو ایمان -
اپنا پیارا ہے دیس پاکستان

استھائی

	× 2	3	0	1
سُر	پا — — ما	گاّ رے سا نیِ	سا گاّ رے رے	— گاّ ما ما
بول	تا —اَن اَ ہ	ما را اپ نا	پیا را ہے دے	اے سَ پا کِس
سُر	پا — — ما	پا دھا نیٰ سا	— نیِ دھا پا	ما گاّ رے —
بول	— — — بھا	ای او بہہ نو	— ہا رو نہ	ہم اِم تم ت
سُر	رے نی نی دھا	پا پا دھا دھا پا	رے گاّ ما پا	ما — ما گاّ
بول	خِدمت کرنا	وطن کی سی کھو	اس ہیں آپ نی	شا اَن پا کِس
سُر	پا — — ما	گاّ رے سا نیِ	سا گا رے رے	— گاّ ما ما
بول	تا — ن ہ	ما را اَپ نا	پیا رہے دے	اے س پا کِس
سُر	پا — —			
بول	تا — اَن			

انترہ (سَم کی ضرب سے شروع کرو)

	× 2	3		1
سُر	ما ما ما پا	نی نی نی نی	سا سا سا سا	سا — سا سا
بول	وَ طَ ن کی	رِخ دَ مَ تَ	اَپ نِ س	عا اُ دَ تَ
سُر	نی پا نی نی	سا — سا —	سا نی رے سا	نیِ پا گاّ ما
بول	اِ سَ سے ہم	لے اے گی ای	شو او کَ تو	شا اَن نے کی
سُر	پا نی پا ما	گاّ رے سا نیِ	سا گاّ رے رے	— گاّ ما پا
بول	اَپ نا ہو ای	ما اَن اپ نا	پیا رہے دے	اے س پا کِس
سُر	پا — —			
بول	تا — ان			

نوٹ:۔ استھائی میں سَم کی بار کے ما سُر سے ہمارا کا لفظ لگا کر شروع کرو۔

پچیسواں سبق

تیورا تال غزل بہاگ

اس تال کے سات ماترے ہوتے ہیں۔ اس میں خالی بار نہیں ہوتی۔ تال کے بول یہ ہیں۔

بول :۔	دھن	نا	دھن	نا	دِھن	دِھن	نا
ماترے :۔	1	2	3	4	5	6	7

دو باریں دو دو ماتراؤں کی اور آخری بار تین ماتراؤں کی ہے۔ سَم کی ضرب پانچویں ماترے پر ہے۔

اب اسی تال میں بہاگ راگ کی غزل از علامہ اقبالؒ درج کی جاتی ہے۔ غزل کے تین اشعار علامات دیکھ کر نکالو۔ اشعار یہ ہیں :۔

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

تُو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، تیرا آئینہ ہے وہ آئینہ
جو شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں

نہ کہیں جہاں میں اماں ملی، جو اماں ملی تو کہاں ملی
میرے جُرم ہائے سیاہ کو تیرے عفوِ بندہ نواز میں

استھائی

	1		2		× 3		
سُر	—	—	نی	دھا	پا	گا	ما
بول	—	—	کَ	بھی	اے	اے	جَ
سُر	گا	رے	نی	سا	گا	—	ما
بول	رِ	اِی	قَ	تَ	مَن	اَن	تَ
سُر	دھا	—	دھا	دھا	نی	—	سا
بول	ظِ	اِے	نَ	ظَر	آ	اَ	لِ
سُر	نی	—	دھا	پا	ما	پا	ما
بول	با	اَ	بِس	مَ	جا	اَ	زَ
سُر	گا	—	نی	دھا	پا	گا	ما
بول	میں	ایں	کہ	ہَ	نا	اَ	روں
سُر	گا	رے	رنی	سا	گا	—	ما
بول	سَ	ج	دے	تَ	ڑ	اَپ	رَ
سُر	دھا	—	دھا	دھا	نی	—	سا
بول	ہے	اے	ہیں	مے	ری	ای	جَ
سُر	نی	—	دھا	پا	گاما	پا	ما
بول	جی	ای	رِں	رِن	یا	اَ	زَ
سُر	گا	—	یہاں سے پھر پہلا مصرع دہراؤ یعنی کبھی اے حقیقت منتظر...				
بول	میں	ایں	— —		— —	—	—

انترہ دوسری بار سے شروع ہوگا

اَنترہ

	1	2	× 3
سُر	— —	سا̄ سا̄	سا̄ — سا̄
بول	— —	نر کَ	ہیں رایں جَ
سُر	سا̄ —	سا̄	نی — سا̄
بول	ہاں آں	ہیں اُ	ما آں رم
سُر	نی دھا	پا دھا	نی — سا̄
بول	لی ای	جو اُ	ما آں رم
سُر	نی —	دھا پا	گاما پا ما
بول	ری ای	تو کَ	ہاں آں رم
سُر	گا —	نی دھا	پا گا ما
بول	ری ای	مے رے	جُ اُر مَ
سُر	گا رے	نی سا	گا — ما
بول	ہا اَ	اے بس	آ آ ہَ
سُر	دھا —	دھا دھا	نی — سا̄
بول	کو او	نے رے	ئ اَف وِ
سُر	نی —	دھا پا	ما پا ما
بول	بن اَن	دَ نَ	دا آ نہ
سُر	گا —		
بول	میں ایں		

چھبیسواں سبق

سرگم باگیسری راگ۔ تین تال

باگیسری کافی ٹھاٹھ کا کھاڈ و سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں پنچم (پا) ورجت ہے۔ اور وہی سمپورن ہے۔ اس راگ کا وادی سُر مدھم (ما) ہے اور سا سموادی ہے۔

آروہی :- سانیؔ دھا نیؔ سا۔ ماگاؔ ما دھا نیؔ سا

اوروہی :- سانیؔ دھا ما پا ماگا رے سا

نیؔ اور گاؔ کومل ہیں۔ گانے کا وقت رات کا پہلا حصہ ہے۔

ان دونوں ٹکڑوں کو چند مرتبہ مندرجہ ذیل پلٹوں سمیت باری باری گا کر راگ کا نقشہ ذہن نشین کرو۔

(1) ماگاؔ رے سا۔ نیؔ دھا پا دھا نیؔ سا۔ ماگاؔ رے سا

(2) گاؔ رے سا۔ نیؔ دھا نیؔ سا۔ گاؔ۔ ما دھا نیؔ دھا پا ماگاؔ۔ ماگاؔ رے سا۔

(3) نیؔ دھا نیؔ سا۔ ما ماگاؔ ما۔ دھا نیؔ دھاؔ۔ پا ماگاؔ ماگاؔ رے سا۔

(4) گاؔ ما۔ نیؔ دھا پا ما۔ گاؔ ما دھا۔ ما دھا۔ نیؔ دھا۔ نیؔ دھا

پا ما۔ گا رے سا۔ رے سا۔

(5)، نی سا دھا نی سا۔ ما گا پا۔ نی دھا ما گا رے سا

سرگرم باگیسری۔ تین تال (یہ سرگم استاد مولا بخش مرحوم لائل پوری کی تصنیف ہے اور دُرت لے میں لطف دیتی ہے)

استھائی

1	× 2	3	0
— — — —	— — — —	— — — —	— سا — رے
سا نی سا نی	دھا نی سا گا	ما دھا پا دھا	نی دھا ما پا
دھا گا — رے	گا — ما —	دھا نی سا رے	سا نی دھا پا
ما پا دھا ما	گا رے گا ما	نی دھا ما گا	رے سا — رے
سا نی سا نی	دھا نی سا —	یہاں سے انترہ شروع ہوگا۔	

انترہ

1	× 2	3	0
— — — —	— — — —	دھا نی سا دھا	نی سا ما گا
رے گا ما گا	رے سا رے سا	نی دھا نی رے	سا نی دھا پا
ما پا دھا ما	گا رے گا ما	نی دھا ما گا	رے سا — رے
سا نی سا نی	دھا نی سا		

ستائیسواں سبق

ترانہ بہاگ تین تال

استھائی کے بول

تا دِر دِر دیم تا دیرِ نا ۔ تا دارے دانی ۔ اودے تانا دیر نا دیم تا آرے نوم دِر دِر دِر دِر تا رے ۔ تا دارے دانی ۔ او دانی دیم تا نوم ۔ تا دارے دیم تا نوم ۔ تا دیر نا ۔ دانی ۔ دیم تا دارے دانی ۔ او دانی تا دارے دانی

—— تا دِر در دیم ......الخ

انترہ کے بول

دیم دیم دیم دیم ۔ تا نا نا نا ۔ نا نا نا نا ۔ دیر نا ۔ دیم ۔ تا دیم تا دارے دانی ۔ تن در در دیم تا دانی اودے تا نوم ۔ تا نا نا دیر نا ۔ دیم تا دارے دانی تندر دیم ۔ دیم تا دارے دانی تا دانی تا دارے دانی —— تا دِر در دیم

......الخ

	x 2	3	0	1
سُر	— — — —	— — — —	سا پا مآ پا	— مآ گا ما
بول	— — — —	— — — —	نا دِر دِر دی	ایم تا دے رَ
سُر	گا — — ما	گا رے سا نِ	سا پا مآ پا	— مآ گا ما
بول	نا آں آں تا	دا رے دا نی	نا در ور دی	ایم تا دے رُ
سُر	گا — — —	سا سا گا ما	پا سآ — نی	— سآ نی سآ
بول	نا آں آں آں	او دے تا نا	دے رُ اُ نا	اں دِی ایم تاَ
سُر	نی رے سا —	نی دھا پا ما	گا — گا رے	گا رے سا نِ
بول	آ رے نو ادم	دِر دِر دِر دِر	تا اُ رے تا	دا رے دا نی
سُر	سا نِ سا گا	— ما پا —	ما گا ما دھا	— دھا پا —
بول	او دا نی دی	ایم تا نوم اُم	تا دا رے دی	ایم تا نو اُم
سُر	گا ما — گا	— نِ — سا	— سا — رے	سا نِ سا سا
بول	تا دے ایہ نا	ان دا آ نی	— دی ایم تا	دا رے دا نی
سُر	سا گا رے ما	گا رے سا نِ	یہاں سے پھر استھائی کے شروع کے بول گاؤ	
	او دا نی تا	دا رے دا نی	اور انترہ کو دوسری بار سے شروع کرو	

انترہ

	× 2	3	0	1
سُر	پا - پا -	دھا - سا -	سا نی سا رے	گا رے سا نی
بول	دِی اِم دِی اِم	دِی اِم دِی اِم	تا نا نا نا	نا نا نا نا
سُر	دھا پا سا نی	- پا پا نی	سا - - -	سا - - -
بول	دے رَ اُ نا	آں آں آں آں	دِی ای ای اِم	اِی اِی اِی اِم
سُر	سا گا - ما	گا رے سا نی	دھا نی نی رے	رے - سا نی
بول	تا دی اِم تا	دا رے دا نی	تُن دِر دِر دی	اِم تا دا نی
سُر	دھا نی دھا پا	- نی دھا نی	رے - سا -	سا دھا - نی
بول	او دے تا لو	اِم تا نا نا	دے ایر نا آں	آں دی اِم تا
سُر	دھا پا ما پا	دھا دھا پا -	- سا - رے	سا نی سا سا
بول	دا رے دا نی	تُن دِر دی ای	اِم دی اِم تا	دا رے دا نی
سُر	سا گا رے ما	گا رے سا نی	سا پا ما پا	- ما گا ما
بول	تا دا نی تا	دا رے دا نی	نا دِر دِر دی	ایم تا دے رَ
سُر	گا - -			
بول	نا - -			

یہ ترانہ بڑا لاجواب اور مرہٹہ موسیقار بوڈس کا بنایا ہوا ہے۔
مشق کرنے کے بعد اسے تیز لے میں گاؤ۔

اٹھائیسواں سبق

گانا - راگ کیدارا - دادرا تال (پنجابی گیت)

کیدارا کلیان ٹھاٹھ کا اوڈو سمپورن راگ ہے - اس کا دادی سُر شُدھ ما ہے اور اسی پر یہ راگ تلا ہوا رہتا ہے تیور ما بھی لگتا ہے - لیکن کمزوری کے ساتھ - اس راگ کو چاندنی کیدارا بھی کہتے ہیں، کیونکہ چاندنی رات میں خوب کھلتا ہے -
گانے کا وقت اول شب ہے - آروہی میں رے کا سر نہیں لگاتے اور گا کا سُر بھی حذف (ورجت) کرتے ہیں -
اوروہی میں گا اور رے دونوں سُر لگاتے ہیں -

آروہی :- سا ما ما پا پا دھا نی دھا سا

اوروہی :- سا نی دھا پا ما پا دھا پا ما گا رے سا

پلٹے :- (1) سا ما ما ما پا پا ما پا ما رے سا

(2) ما ما ما پا دھا پا ما ما پا نی - دھا - پا - دھا ما پا ما ما رے سا

(3) سا ما ما ما - دھا پا نی دھا سا نی رے سا

(4) نی دھا پا ما - دھا پا ما - رے سا

(5) پا پا سا ما رے سا - نی دھا پا ما پا دھا - پا ما سا نی دھا پا ما - ما رے سا

اب اسی راگ کا ایک پنجابی گیت ذیل میں درج ہے۔ نوٹیشن دیکھ کر گاؤ۔ بول یہ ہیں :۔

استھائی :۔ میری بات سن کے جاویں یار وے آویں

انترہ :۔ کاگا اُڑ ندیاں بیاں میری مسک گئیں۔
توں آمیرے پیاریا۔ آویں مکھ دکھائیں گلے لگاویں۔

استھائی

	×	1		0	2	
سُر	—	—	—	—	پا	پا
بول	—	—	—	—	ے	ری
سُر	ما	گا	رے	سا	نی	سا
بول	با	اَ	ت	سُ	نَ	کے
سُر	ما	—	—	گا	ما	پا
بول	جا	اَ	ڑیں	ایں	یا	اَ
سُر	ما	پا	دھا	سا	نی	سا
بول	آ	رَ	وے	اے	اے	اے
سُر	دھا	نی	ما	پا	دھا	پا
بول	آ	اَ	ویں	ایں	ے	ری
سُر	ما	گا	رے	سا	نی	سا
بول	با	اَ	ت	سُ	نَ	کے

انترہ

	×	1		0	2	
سُر	پا	—	—	سا	—	—
بول	کا	اَ	اَ	گا	اَ	اُ
سُر	سا	—	—	—	—	—
بول	ڑاں	آں	آں	وے	اے	آں
سُر	دھا	—	نی	سا	رے	—
بول	بیئیں	ایں	یاں	ے	بری	لی
سُر	سا	نی	دھا	پا	—	—
بول	مام	ئی	گۓ	گئیں	رایں	توں
سُر	ما	پا	—	دھا	پا	—
بول	آ	آ	اَ	مے	رے	اے
سُر	ما	گا	رے	ما	نی	سا
بول	پیا	آ	رے	آ	آ	اَ
سُر	رے	رے	رے	سا	نی	سا
بول	آ	اَ	ڑیں	مُ	کھ	ڑ
سُر	دھا	—	نی	رے	سا	نی
بول	کھا	اَ	ڑیں	گ	لے	ل
سُر	دھا	نی	ما	پا	دھا	پا
بول	گا	اَ	ڈیں	ایں	مے	لی

دوسری بار سے پھر استھائی "میری بات سن کے"

انتیسواں سبق

فلمی گیت۔ راگ بھیرویں۔ تال قوالی

کہروا کی طرح، قوالی بھی آٹھ ماتراؤں کی تال ہے۔ اس میں تین ضربیں اور ایک خالی ہے۔ اس کے بول یہ ہیں:۔

دھا دِھین دُھگ دِھین تِرک دِھین دُھگ دِھین

پہلے تیسرے اور پانچویں ماترے پہ ضرب لگتی ہے۔ سم پہلے ماترے پہ ہے اب اسی تال میں چترلیکھا فلم کا ایک گانا لکھا جاتا ہے جسے ماسٹر جھنڈے خاں مرحوم نے بنایا۔ گانا بھیرویں راگ میں ہے۔

بول یہ ہیں:۔

استھائی :۔ نیا دھیرے دھیرے جانا ساجن ہم کو مت بسرانا

انترہ :۔ ہم سے بچھڑے من کے باسی جت دیکھو چھائی ہے اداسی

شاخیں ہاتھ ہلاتی ہیں، کیوں واپس مجھے بلاتی ہیں

اب تو بندھن توڑ چکے ہم اب تو دور ٹھکانہ ۔

(یہ گانا اس سین کا ہے، جبکہ چترلیکھا اپنی سکھیوں سے رخصت ہوکر اور ناؤ میں بیٹھ کر جاتی ہے۔ اس کی سکھیاں (سہیلیاں) مل کر یہ گیت گاتی اور اسے وداع کرتی ہیں۔ گیت کا مطلب یہ ہے کہ

اے ناؤ تو ہماری سکھی کو آرام سے چل کرلے جانا۔ اے سکھی! تو ہمیں بھول مت جانا۔ اب ہمارے دل میں بسنے والی (چترلیکھا) ہم سے وداع ہو رہی ہے جدھر دیکھو اداسی چھائی ہے۔

چترلیکھا کہتی ہے کہ درختوں کی شاخیں اپنے ہاتھ ہلا کر مجھے واپس آنے کا اشارہ ناحق کر رہی ہیں اب تو میں تمام رشتے توڑ چکی اور اب میرا ٹھکانہ دور ہے)

استھائی

	×		۱		٥		2	
سُر	ما	—	پاماپاما	گا	پاما	پا	گا	(—)
بول	ٹی	ای	یا	آ	دھی	ای	رے	اے
سُر	رے	—	رے	نی	سا	رے	گا	(—)
بول	دھی	ای	رے	اے	جا	آ	نا	آں
سُر	سا	رے	گا	رے	نی	سا	پا	(—)
بول	سا	آ	جَ	نَ	کَہ	مَ	کو	او
سُر	پا	دھا	نی	سا	پا	نی	دھا	پا
بول	مَ	تَ	بِ	سَ	را	آ	نا	آں

یہاں سے پہلے ٹکڑے

نیا دھیرے دھیرے.....کو دہرائو

انترہ

سُر	دھا ×	نی	سا	نی	گا°	رے	سا	—
بول	ہ	م	سے	اے	رب	چھ	ڑے	—
سُر	رے	گا	رے	گا	سارے	ما	رے	ما
بجول	م	ن	کے	اے	با	اَ	سی	ای
سُر	ما	پا	گا	رے	گا	—	نی	—
بول	رج	ٹ	دے	اے	کھو	او	چھا	آ
سُر	دھا	ماپا	گا	رےسا	نی دھانی دھا	دھا	پا	—
بول	ای	ای	ہے	او	دا	آ	ری	ای
سُر	گا	—	گا	—	رے	گا	رے	گا
بول	شا	آ	خیں	ایں	ہا	ا	تھ	ہ
سُر	ما	رے	نی	رے	ما	—	سارے	سارے
بول	لا	آ	ری	ای	ریں	ایں	کیوں	اول
سُر	نی	—	نی	سا	دھا	دھا	—	—
بول	وا	آ	پ	س	م	جھے	اے	بُ
سُر	نی	دھا	نی	رے	سا	—	—	—
بول	لا	آ	رِ	ای	ہیں	ایں	ایں	ایں
سُر	گا	رے	گا	—	سا	رے	نی	نی
بول	آ	ب	تو	او	بَن	اَن	دھ	ن
سُر	سا	نی	سا	گا	رے	نی	ما	سا
بول	تو	او	ڑ	چ	کے	اے	ہ	م

سُر	سا	رے	دھا	—	نی	سا	پا	پا
بول	اَ	بَ	تو	او	دُو	اُو	ر	ٹھر
سُر	پا	دھا	ما	—				
بول	کا	اَ	نا	اَں	یہاں سے پھر استھائی شروع کرو۔			

اس گانے میں رے شدھ اور دھا شدھ، دو وادی سُر خوبصورتی کے طور پہ لگائے گئے ہیں۔

تیسواں سبق

قومی ترانہ۔ تال کہروا

استھائی :- پاک سرزمین شاد باد ❖ کشورِ حسین شاد باد
تو نشانِ عزمِ عالیشان ❖ ارضِ پاکستان
مرکزِ یقین شاد باد

پہلا انترہ :- پاک سرزمین کا نظام ❖ قوتِ اخوتِ عوام
قوم ملک سلطنت ❖ پائندہ تابندہ باد
شاد باد منزلِ مراد

دوسرا انترہ :- پرچم ستارہ و ہلال ❖ رہبرِ ترقی و کمال
ترجمانِ ماضی، شانِ حال ❖ جانِ استقلال
سایۂ خدائے ذوالجلال

یہ ترانہ ہمارا قومی گیت ہے۔ اسے ہمارے ملک کے نامور شاعر ابوالاثر حفیظ جالندھری نے تصنیف کیا، اور یہ ہر قومی اجتماع میں گایا اور بجایا جاتا ہے۔

استھائی

	×				٥			
سُر	پاپا	—	—	—	سا	گاما	پا	دھاما
بول	با	اَ	اَ	د	پاک	سر	زمین	شاد
سُر	سا	ساسا	پادھا	پاگا	ما	رے	—	—
بول	کش	ور	حسین	شاد	با	اَ	اَ	د
سُر	گا	گاما	رےگا	پادھا	نی	سا	—	نی دھا
بول	تو	ن شا	ن عز	م عا	لی	شا	اَن	ادھق
سُر	پا	ما	گا	—	پاپا	ماگا	ما	گارے
بول	پا	کس	تا	اَن	مرکز	ذی	قیں	شاد
سُر	سا	—	—	—				
بول	با	اَ	اَ	د				

انترہ ۱

سُر	—	—	—	—	سا	رےما	گا	رےنی
بول	—	—	—	—	پاک	سرزَ	میں	کان
سُر	سا	—	—	—	رےگا	ماما	پاپا	دھاما
بول	ظا	آ	آ	اُم	قوَ	تِ اَ	خوَ	تِ ع
سُر	پا	—	—	—	ما	پا	نی نی	سا
بول	دا	آ	آ	اُم	قوم	ملک	سلطِ	نت
سُر	رےگا	تےسا	رےنی	سا	پا	ماگا	ماما	گارے
بول	پاین	داتا	بندہ	باد	شاد	باد	منزِ	لِ مُ
سُر	سا	—	—	—				
بول	را	آ	آ	اَو				

انترہ ے

	×				٥			
سُر	—	—	—	—	ساسا	رےما	گاگا	رےنی
بول	—	—	—	—	پَرپَچ	رم ہیں	تارہ	اسےہِ
سُر	سا	—	—	—	رےگا	ماما	پاپا	دھاما
بول	لا	آ	آ	اَل	رَہ بَ	رتَ	رَقِی	اوکَ
سُر	پا	پا	پا	پا	پاپا	دھاما	پادھا	نی نی
بول	ما	آ	آ	اَل	ترجُ	مانِ	ماضی	شانِ
سُر	سا	نی دھا	پاما	گا	پاپا	ماگا	ماما	گارے
بول	حال	جانِ	اِستق	لال	سایہ	اِےخُ	داغے	ذُوالجَ
سُر	سا	—	—	—				
بول	لا	اَل	اَل	اَل				

اکتیسواں سبق

پکے یا کلاسیکل گانوں کے چند انداز

(۱) دُھرپد یا دُھرپت

یہ سنسکرت زبان کا لفظ ہے دُھرو کے معنی ہیں مضبوط یا ٹھیرا ہوا ۔ پد کو بگاڑ کر پت کر دیا گیا ہے ۔ کسی نظم کا چوتھائی حصہ مراد ہے یہ گانے کا قدیم انداز ہے اور اس کا مزاج ٹھیرا ہوا ہوتا ہے ۔ پد کو گانے میں بار بار دہراتے ہیں ، جسے انگریزی اصطلاح میں کورس یا ریفرین کہتے ہیں اس انداز کو اکبر بادشاہ کے عہد میں راجہ مان سنگھ والئ گوالیار نے پندرھویں صدی میں ایجاد کیا ۔ اکبر کے دربار میں میاں تان سین زیادہ تر دھرپد ہی گاتے تھے ۔ اس گانے کا نفس مضمون عموماً عارفانہ ہوتا ہے یا اس میں کسی بادشاہ کی مدح ، یا پھر گیت کی طرح اس کے بول ہوتے ہیں ۔ اسے عموماً چو تالہ تال میں گاتے ہیں جب ، کسی راگ کی صحت کے متعلق شبہہ ہو تو دھرپد گا کر معلوم کر لیتے ہیں ۔ اسے نہایت قوت کے ساتھ گانا چاہئے ۔ اور سُروں کو صفائی سے لگانا چاہئے ۔ اس میں تان لگانا منع ہے ۔ اور نہ اس میں سروں کی خوبصورتی کو میینڈ ، زمزمہ ، مُرکی وغیرہ لگا کر دخل دیتے ہیں ۔ دھرپد گانے والوں کی ایک جدا جماعت ہے ، جسے پنجاب میں کلاونت کہتے ہیں ۔

(2) خیال

یہ زمانہ حال کی ایک مقبول طرز ہے۔ اسے سلطان حسین شرقی والئی جون پور نے اختراع کیا۔ اس انداز کا مضمون دو چار لفظوں ہی میں ادا ہوتا ہے۔ یہ بادشاہ موسیقی کا ماہر تھا اور جونپوری راگ کا موجد تھا۔ جو ہمارے ملک میں چوٹی کے گائک اب بھی گاتے ہیں۔ خیال کے مختصر مضمون کے متعلق مثل ہے کہ اٹنک رکھوا چڑھنا دکھوا۔ یعنی ذرا سا تو درخت ہے لیکن اس پر چڑھنا دشوار ہے، مطلب یہ کہ خیال کے گانے میں تان، پلٹے، سرگم، مینڈ، بہلاوے، مرکی زمزمہ وغیرہ کا استعمال لازمی ہے۔ اور یہ اُسے مشکل بنا دیتا ہے پھر ان تمام خوبیوں کے ساتھ اسے ادا کرنا مشکل ہے۔ خیال میں شاعرانہ رکھ رکھاؤ ہوتا ہے۔ تان زیادہ لگاتے ہیں۔ لیکن شروع میں نہیں۔ خیال میں پہلے استھائی شروع کرتے ہیں۔ اور راگ کی شکل ٹھہراؤ کے ساتھ دکھاتے ہیں۔ اس عمل کو بڑھت کہتے ہیں۔ اس کے بعد جب راگ کے سروں کو تیزی کے ساتھ پھراتے ہیں۔ تو یہی اس کی تان ہے۔ خیال کو تینوں اقسام کی لے دھیمی وسطانی اور تیز (ولمبت، مدھ اور دُرت) میں بڑے ٹھہراؤ سے پیش کیا جاتا ہے۔ اور گانے کی آواز کو تینوں سپتکوں میں ادا کرنا ہوتا ہے۔ اس طرز میں کمال حاصل کرنے کے لیے بڑی ریاضت درکار ہے آج کل ہمارے ملک میں صرف بڑے فن کار ہی خیال گا سکتے ہیں۔ اس میں کبھی عشقیہ مضمون، کبھی کسی کی مدح ہوتی ہے۔ مولف تالیفات ظہوری لکھتے ہیں۔ کہ خیال پہلے بیجا پور میں شروع ہوا۔ یعنی اکبر کے زمانے میں یہ جہانگیر اور شاہجہاں کے

عہد میں بھی خوب گایا جاتا تھا۔ اس کے بعد محمد شاہ مغل بادشاہ کے دربار میں نعمت خاں سدا رنگ اور اس کے بھائی ادا رنگ نے خیال کی طرز کو خوب ترقی دی تب سے خیال نے مستقل وجود اختیار کر لیا۔ جو اب تک رائج ہے۔ خیال کے مضامین کچھ اس طرح کے ہوتے ہیں مثلاً "پیا گن ذتما" یا بھولئے نہ روپ دیکھ یا خواجہ قطب الدین کے دربار میں بیٹھ رہیئے۔

(۳) ٹھمری

یہ انداز پورب یعنی شمال مغربی صوبہ ہندوستان کا خاص گانا ہے۔ اودھ کے نواب واجد علی شاہ کے عہد میں ٹھمری زیادہ مقبول تھی۔ لیکن اب ہمارے ملک میں بھی اکثر گائی جاتی ہے۔ یہ در اصل ہندی زبان میں عشقیہ گیت ہوتا ہے۔ ہندوؤں نے اسے برج بھاشا زبان میں فروغ دیا۔ برج آگرہ اور متھرا کا درمیانی علاقہ ہے۔ جہاں کرشن مہاراج پیدا ہوئے۔ ٹھمری کی موسیقی شوخ ہوتی ہے۔ اس کا نفس مضمون عورت کی زبانی اپنے چاہنے والے سے التجا کی صورت میں ہوتا ہے۔ کہ وہ اس پر عنایت کی نظر رکھے یا اس مضمون میں جدائی کی آہ و بکا ہوتی ہے اور رقیبوں پر چوٹ ہوتی ہے۔ یا ساس اور نند کی کڑی نظر کا اندیشہ ظاہر کیا جاتا ہے۔ جو عورت کے ملنے والے میں مزاحم ہوتی ہیں۔ یا سکھیوں سے منت سماجت کہ وہ کسی طرح اسے اپنے چاہنے والے سے ملا دیں۔ ٹھمری کو عموماً دیپ چندی یا چنچل تال میں گاتے ہیں۔

(۴) ترانہ

یہ انداز خاص طور پر امیر خسروؒ کی ایجاد ہے اسے تیز لے میں بعض بے معنی بول کے ساتھ تین تال یا کبھی اکتالہ تال میں گاتے ہیں مثلاً تانا، نادِر در، دیم، تُوم، یلالُوم وغیرہ

(5) قوالی

یہ تال بھی ہے اور گانے کا انداز بھی، جسے امیر خسروؒ نے رائج کیا۔ امیر خسروؒ رباعی گاتے تھے اس سے مراد ایسا منظوم کلام ہے جو ایک خاص بحر (وزن) مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، (چار مرتبہ) یا اسی کی اور اصناف میں نظم کیا گیا ہو۔ خسرو ایسی نظم خود ہی فارسی میں لکھتے اور حضرت خواجہ نظام الدین اولیاؒ کی بارگاہ میں گا کر سناتے تھے۔ اسی بحر میں عرب لوگ اپنی موسیقی باندھتے تھے۔ رباعی کو جب کسی راگ میں باندھا جاتا تھا تو اسے قول کہتے تھے۔ قول کا گانے والا قوال کہلاتا ہے۔ یہی قول اب قوالی ہے۔ جسے سماع کی محفل میں ڈھولک یا طبلے کے ساتھ تالی پیٹ کر گاتے ہیں۔ خسرو ہر رباعی کے الفاظ کو راگ کی مناسبت کا لحاظ رکھ کر گاتے تھے۔ مثلاً بھیر راگ کی میںڈ کومل یا دھا کے سُر سے کھینچ کر پا کے سُر تک لائیں تو یہ راگ کھلتا ہے۔ اسی راگ میں رباعی کا کوئی لفظ (آ) کی آواز سے میںڈ بنا کر رکھ دیا اور گایا جائے۔ تو قول کا حق ادا ہوتا ہے۔ یہ لفظ گانے کی سَم کی ضرب کے ساتھ ٹکراتا ہے۔ اس لئے اسی ضرب پر تالی بجائی جاتی ہے۔

بتیسواں سبق

فن کی قدردانی

اگر ہم کسی لطیف فن کے نمونے، مثلاً شعر، تصویر، بُت روضہ کو دیکھ کر یا کوئی دلکش گانا سن کر اس کی خوبی کا لطف اٹھائیں تو ہمارا یہ ذہنی عمل قدردانی کہلاتا ہے۔ اگر ایسے نمونے میں کوئی نقص رہ گیا ہو یا کسی چیز کی کمی ہو تو اس کا پرکھنا یعنی اس کے حسن و قبح کا جانچنا....... تنقیدی قدردانی کہلائے گا۔ جس طرح ہم شالامار باغ مقبرہ جہانگیر یا بادشاہی مسجد کی شان اور خوبصورتی دیکھ کر عش عش کرتے ہیں۔ اسی طرح موسیقی جیسے لطیف فن کا کوئی انداز، گیت، غزل، نغمہ، ترانہ، ٹھمری اور خیال کو سن کر ہم مست ہی نہیں ہو جاتے بلکہ اپنے ذہن میں گانے کی بندش اور سروں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں ان پر غور کرکے گانے میں دلچسپی لیتے ہیں اور زیادہ محظوظ ہو کر اسے سیکھنا بھی چاہتے ہیں۔ اس غرض کے لئے ہمیں راگوں کی باریکیوں، ان کے تان پلٹوں، مینڈوں وغیرہ سے بھی واقفیت حاصل کرنا پڑتی ہے۔ اس واقفیت یا علم

کے بغیر فن کی قدردانی نہیں ہو سکتی۔

جب کسی راگ کے اتار چڑھاؤ کے سُر ذہن میں پوری طرح اتر آئیں تو اسی راگ میں کوئی گانا سمجھ میں آ جاتا ہے اور ہم اسے سن کر راگ کی پہچان کر لیتے ہیں۔ ہم سوچتے ہیں کہ گائک نے کس سُر پر زور دیا اور کس سُر کا کن لگایا یا کونسا سُر غلط لگایا۔ اس عمل سے یہ مراد نہیں کہ ہم صرف پکے راگوں ہی کے حسن و قبح کی جانچ کریں۔ بعض ہلکے پھلکے گانے، گیت، غزل وغیرہ بھی ٹھیک طور سے تال سُر کے ساتھ ادا کئے جائیں تو لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جو لوگ گانے کے الفاظ ہی کو سننا چاہتے ہیں وہ اس کے سُروں پر کم غور کرتے ہیں یا بالکل ہی نہیں کرتے۔ وہ فنِ موسیقی کی خوبیوں اور سُروں کی بندش کو کم سمجھتے ہیں۔ لیکن موسیقی تو سُروں کی شاعری ہے نہ کہ الفاظ کی۔ موسیقی کی قدردانی سُروں اور تالوں کی پہچان ہی سے ہو سکتی ہے۔ اس پہچان کے لئے کان کی تربیت ضروری ہے۔ جب ہمارے کان سبھی پست اور بلند سروں کی شناخت کرنے لگیں تو ہم اپنی کلاسیکی موسیقی (پکے راگوں) سے محظوظ ہونے لگتے ہیں۔

گزشتہ اسباق میں تم نے جتنے راگ اور گانے سیکھے ان میں سے بعض کے سُر اور پلٹے قابلِ غور ہیں تاکہ تم ان کے حسن کو جانچ سکو۔ یہاں چند مثالیں دی جاتی ہیں:-

(۱) ایمن کلیان:

اس کی پکڑ تان بتائی گئی یعنی نی رے گا رے سا۔ سُروں کے اس ٹکڑے سے ہمیں اس راگ کی پہچان کا سراغ ملا۔

اب اس راگ کی شکل واضح کرنے کے لئے ٹھیر ٹھیر کر یہ سُر گاؤ :-

نی رے گا - ما پا - نی دھا پا ما گا - ماگا - رے سا

اب اس راگ کی مکمل شکل سامنے آ گئی - گویا ہم نے ایمن کلیان کو اپنے رو برو حاضر کر لیا.

(۲) بلاول :-

اس کی پکڑ تان ہے - پا دھا نی دھا سا (ہر راگ کو اس کی پکڑ تان ہی سے پکڑنا چاہیئے)

اب اسی راگ کے یہ سُر گاؤ :-

ساگا پا نی سا - نی دھا پا - گا رے گا - پا ماگا رے سا

آخری سُر پر ٹھیراؤ کرنے سے اس راگ کی عظمت واضح ہوتی ہے اور یوں بھی سا کا سُر مضبوطی کا احساس دلاتا ہے۔

(۳) بھیرویں :-

اس راگ کی آروہی، اوروہی کہ کر، ان پلٹوں کے علاوہ جن کی مشق تم نے ساتویں سبق میں کی، راگ کے یہ سُر گاؤ اور دیکھو کہ ان کی خوبصورتی ظاہر ہوتی ہے یا نہیں۔

دھا پا گا ما سا رے سا - پا دھا رے سا - گا رے سا

(آخری ٹکڑے میں شدھ رے کا کن دینا ہے - اسے ذرا سا چھُو کر گزر جاؤ۔

(۴) بہاگ :-

سولھواں سبق دیکھ کر (یا زبانی یاد ہو تو) اس راگ کی آروہی اوروہی دہراؤ - پھر اس کا یہ پلٹا دو -

تین مرتبہ گاؤ :- گا ما پا سا نی پا - ما پا گا ماگا رے سا - اس میں ما کا کن دو۔

سوال

کافی اور کیدارا راگوں کے ایسے پلٹے گا کر معلوم کرو جو سننے میں خوشگوار لگیں۔

تینتیسواں سبق

ہماری موسیقی کے چند مروجہ ساز

یوں تو ہماری موسیقی کے سازوں میں بہت زیادہ تنوّع پایا جاتا ہے لیکن جو ساز ہمارے ہاں رائج ہیں اور جو طلبۂ سیکنڈری امتحان کے لئے مخصوص کئے گئے ہیں ان میں ستار، دلربا، وائلن بانسری قابل ذکر ہیں۔ ہارمونیم غیر ملکی ساز ہے اور اس کا چلن اب نہیں رہا۔ قوال اس کا استعمال کرتے ہیں کیونکہ قوالی میں سیدھا سادا گانا ہوتا ہے۔ دوسری یہ وجہ ہے کہ یہ ساز ہمارے نغموں اور سروں کی نزاکتوں کو پوری طرح ادا نہیں کر سکتا۔ اور بہت سے فن کار اسے رد کر دیتے ہیں اس کی بجائے اب تار کے سازوں میں ستار، سارنگی، دلربا زیادہ مقبول ہیں۔ ان سازوں میں زمانہ قدیم سے کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔

ستار

تار کے سازوں میں پہلا نمبر تو طنبورہ کا ہے، جسے تان پورہ بھی کہتے ہیں اور یہ ساز بڑے گائک ہی اپنے گلے کا ساتھ دینے کو استعمال کرتے ہیں۔ اس کے بعد جو ساز عوام راگ سیکھنے میں بجاتے ہیں۔ وہ ستار ہے۔ مشہور تو یہی

ہے کہ اس کے موجد امیر خسرو تھے لیکن اس کا ثبوت کسی مستند کتاب میں موجود نہیں اور نہ اس کی سند اکبری عہد تک ملتی ہے۔ یہ ساز رس بین کو تبدیل کر کے بنایا گیا۔ ابتداً اس میں تین تار ہوتے تھے یعنی سہ تار کہلاتا تھا۔ اس ساز پر راگوں کی گتیں یا جوڑ بجائے جاتے ہیں۔ اس کا تونبہ نچلے حصے میں ہوتا ہے۔ کوئی بڑا کوئی چھوٹا۔ اس کے اوپر ڈانڈا اندر سے کھوکھلا ہوتا ہے اور چوٹی پر سے بند ڈانڈے میں کچھ کچھ فاصلوں پر پیتل کے پردے لگے ہوتے ہیں۔ ان پردوں کو راگ کے ٹھاٹھ کے مطابق نیچے اوپر کھسکا کر سُر کر لیتے ہیں۔ یہ پردے تعداد میں سولہ یا بائیس ہوتے ہیں۔ ان پردوں کے اوپر سات تار ہوتے ہیں۔ اور پردوں کے نیچے طربوں کے تار تعداد میں مختلف ہوتے ہیں۔ اوپر کے تاروں میں پہلا، تیسرا پانچواں، چھٹا اور ساتواں تار فولاد کا ہوتا ہے۔ دوسرا اور چوتھا تار پیتل کا۔ پہلو کا تار چکاری کہلاتا ہے۔ یہ سارے تار کھونٹیوں کے ذریعے کَسے یا ڈھیلے کئے جاتے ہیں۔ یہ کھونٹیاں طربوں کے پہلو میں اور بڑے تاروں کی ستار کے ماتھے پہ لگی ہوتی ہیں۔ بجاتے وقت دائیں ہاتھ کی پہلی انگلی میں مضراب پہن کر تاروں کو چھیڑتے ہیں۔ بائیں ہاتھ کی دو انگلیوں کا استعمال پردوں پہ سُروں کے بموجب کیا جاتا ہے۔ ایک ہی پردے پر تار کو کھینچ کر ایک سے زیادہ سُر اور مینڈ زمزمہ وغیرہ بھی بجا سکتے ہیں۔ باج کا تار اور اس کے ساتھ دوسرے بڑے تار تونبے کے عین وسط میں ایک ہاتھی دانت کی چھوٹی سی کنگھی پر سے گزر کر نیچے ایک گھنڈی کی شکل

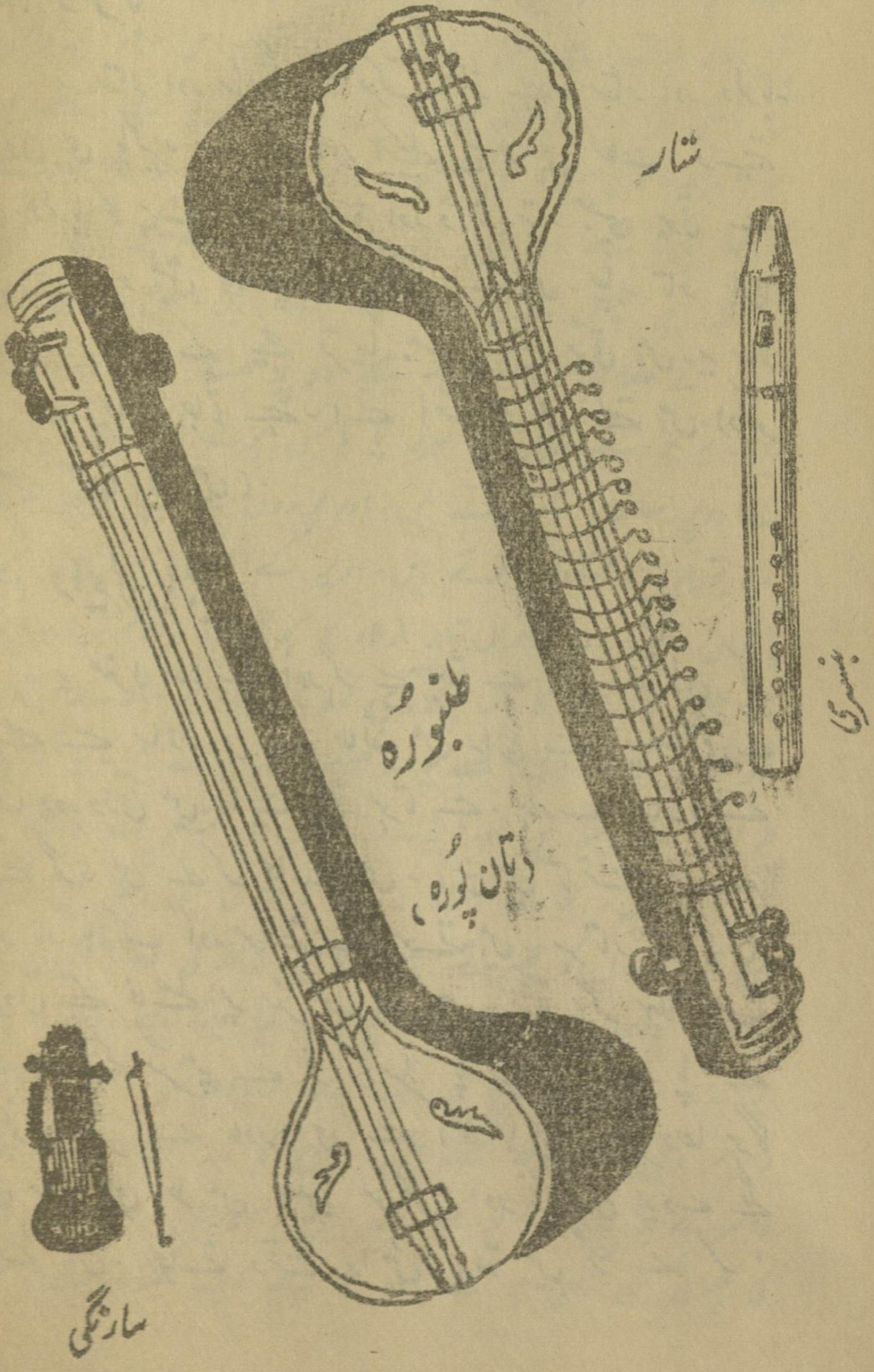
میں بندھے ہوتے ہیں۔ ستار پر ہلکے قسم کے نغمے یا راگ کا الاپ بھی کر لیتے ہیں۔

(2) دِلرُبا

یہ ستار اور سارنگی کا مرکب ساز ہے۔ ستار اور دلربا دونوں ہی پاکیزہ ساز ہیں اور اکیلے بج کر ہی لطف دیتے ہیں۔ دلربا کا پیٹ سارنگی جیسا اور ڈانڈ ستار جیسی ہوتی ہے اس میں کم و بیش ۱۹ پردے لگے ہوتے ہیں۔ چار تار باج کے اور پردوں کے نیچے قریباً بیس طربیں ہوتی ہیں۔ یہ ساز گز سے بجایا جاتا ہے۔ اسے اِسراج بھی کہتے ہیں۔ (دیکھو تصویر سبق 3 میں)۔

(3) وائلن یا بیلہ

یہ مغربی ساز ہے اور گز سے بجتا ہے۔ ہمارے ہاں کچھ عرصے سے سازندوں کے طائفہ میں رائج ہے۔ یہ سارنگی سے چھوٹا اور وزن میں نہایت ہلکا ہوتا ہے۔ ہمارے سازندے اسے گود میں لے کر بجاتے ہیں۔ اس میں تانت کے چار تار باریک اور موٹے لگے ہوتے ہیں۔ ہر تار کو پانچ سروں کے فاصلے پر سُر کر لیتے ہیں۔ مثلاً اگر پہلا موٹا تار سا کے سُر پر ہے تو دوسرا پا سُر پر ہے۔ پا سے پانچواں سُر رے اور اس سے اگلا پانچواں سُر دھا ہوگا اس ساز میں طربیں نہیں ہوتیں اور نہ کوئی پردے لگے ہوتے ہیں۔ بجاتے وقت دائیں ہاتھ میں گز لے کر،


ستار
بنسری
طنبورہ
(تان پورہ)
سارنگی

انگلیوں کے پور سے تاروں کو دباتے اور گز سے سُر نکالتے ہیں۔

---

(۷) بنسری یا بانسری

یہ قدیم اور عام ساز ہے۔ گڈریوں سے لے کر راگوں کے سازندوں تک سبھی اسے بجاتے ہیں۔ قریباً نو انچ یا کچھ کم و بیش بانس کی نے ہیں چند سوراخ سُروں کے لئے اور سب سے اوپر کا ایک سوراخ نکالا ہوتا ہے۔ اس پہ ہونٹ رکھ کر اور پھونک مار کر بجاتے ہیں۔ بانسری ہیں ہلکی پھلکی دھنوں سے لے کر راگوں کا الاپ اور نغمے بجائے جاتے ہیں۔ اس کا ماہر انگلیوں سے سوراخوں کو کم یا زیادہ کھول کر تمام تفاوتی سُر بجا لیتا ہے۔ اس کے غم آلود سُر ہمارے نغموں کے حسب حال ہیں۔

چونتیسواں سبق

راگوں کے اوقات اور ان کی پہچان

راگوں کے اوقات

گزشتہ اسباق میں بعض راگوں کو خاص وقت پر گانے کا اشارہ کیا گیا۔ مثلاً بھوپالی اور امین کلیان شام کے راگ ہیں۔ کافی راگ کو تیسرے پہر میں گاتے ہیں۔ بھیرویں کو دوپہر سے کچھ پہلے گایا جاتا ہے۔ بلاول اور دیسکار صبح کے راگ ہیں۔ اسی طرح دوسرے راگوں کے گانے کا ایک نہ ایک وقت مقرر ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس کا سبب یہ ہے کہ ہر راگ کا اپنا خاص مزاج ہوتا ہے۔ اور وہ خاص وقت ہی پر کھلتا ہے جس طرح ایک ہنس مکھ آدمی مجلس میں اپنی خوش مزاجی سے دوسروں کو خوش کر دیتا ہے یا دوسرا شخص مجلس میں رونی صورت بنائے مجلس کو اداس کرنے لگتا ہے اسی طرح ہر راگ کے سروں کا مجموعہ اپنی خاص کیفیت رکھتا ہے۔ اور اسے سن کر ہمیں ویسا ہی احساس ہوتا ہے خواہ رنج کا ہو یا مسرت کا۔ بھیم پلاسی اور پوریا راگوں کو سننے سے ہم پر کبھی سکوت، کبھی اداسی چھانے لگتی ہے۔ بہار راگ کو

سن کر ہماری طبعیت میں جولانی اور امنگ پیدا ہونے لگتی ہے۔ یہ کیفیات خاص اوقات ہیں پیدا ہوتی ہیں۔ جن سے راگوں کی مناسبت ہے۔ اگر آپ بلاول یا دلیکار کو شام کے وقت اور بھاگ کو صبح گائیں یا سنیں تو وہ کیفیت پیدا نہیں ہوگی۔ کیونکہ راگ کا مزاج اس وقت کے حسب حال نہیں۔ مزاج سے مراد سُروں کے مجموعہ کی پیدا کی ہوئی تاثیر ہے جو ہم پر بھی سن کر طاری ہو جاتی ہے۔

راگوں کے اوقات سائنس کے اصول پر مبنی ہیں جس کے بموجب دن نکلنے اور اس کے عروج پر ہماری طبیعت عموماً چست اور بشاش ہوتی ہے اور اسی مناسبت سے طبعیت کو ابھارے رکھنے اور بلند سُروالے راگ گائے جائیں گے تاکہ ہم سن کر اپنے کام کاج میں لگ جائیں۔ شام کا وقت خاموشی کا ہے۔ ہم پر سکون طاری ہوتا ہے۔ دن بھر کے کام ختم ہو چکتے ہیں۔ ہم مصروفیت اور دن کی گہما گہمی سے تھک کر عبادت کرتے اور آرام لیتے ہیں۔ ایسے وقت پر وہی راگ موزوں معلوم ہوتے ہیں جن کا مزاج ہمارے اپنے مزاج کے ساتھ لگاؤ رکھتا ہو۔ اور جن کے سُروں پر زیادہ ٹھیراؤ ہو سکے اور وہ سُر دھیمے ہوں۔ ایمن کلیان اسی مزاج کا راگ ہے۔

راگوں کی پہچان

راگوں کے اوقات مقرر کرنے کا فائدہ یہ ہے کہ بیشتر سُروں کے بلند یا دھیما ہونے سے راگ کی پہچان

کا سراغ ملنے لگتا ہے۔ مثلاً کلیان ٹھاٹھ کے قریباً سبھی راگوں میں تیور مدھم (ماؔ) کا سُر لگتا ہے۔ ان راگوں کو تیور مدھم کے راگ بھی کہتے ہیں اور ان سب کو اوّل شب میں گاتے ہیں۔ مثلاً کیدارا، ہمیر وغیرہ۔ جن راگوں میں شدھ مدھم (ما) کا سُر لگے وہ شدھ مدھم راگ کہلائیں گے۔ ان کو دن چڑھے پر گاتے ہیں جیسے بلاول اور بھیرویں۔ کلیان ٹھاٹھ کے راگوں میں سپتک کے پہلے چار دھیمے سُروں (سا۔ رے۔ گا۔ ما) پر زیادہ ٹھہراؤ ہوتا ہے۔ ان چار سُروں کا مجموعہ پوروانگ کہلاتا ہے چنانچہ تیور مدھم کے راگوں کا دوسرا نام پوروانگ راگ بھی ہے۔ سپتک کے اگلے بلند چار سُروں (پا دھا نی ساؔ) کے مجموعے کو اترانگ کہتے ہیں۔ اس لئے شدھ مدھم راگوں کو اترانگ راگ کہہ دیتے ہیں۔ ان دونوں اقسام کے راگوں میں ان سُروں کا زیادہ استعمال ہوتے سن کر ہمیں کم ازکم ان راگوں کے ٹھاٹھ یعنی اعلیٰ جنس کا اندازہ ضرور ہونے لگتا ہے کہ وہ کس جنس سے تعلق رکھتے ہیں۔

شام کے بعد جوں جوں رات پڑنے لگتی ہے شدھ سُروں کی بجائے کومل سُر، راگوں میں زیادہ استعمال ہونے لگتے ہیں۔ کیونکہ رات سکون کا وقت ہے اور اس وقت کے ساتھ کومل سُر زیادہ مناسبت رکھتے ہیں۔ صبح قریب ہونے پر تیور مدھم کی بجائے شدھ مدھم سُر راگوں میں زیادہ آنے لگتا ہے۔ اس قاعدے کا خلاصہ یہ ہے کہ:۔

کومل اور شدھ یا تیور سُروں کی موجودگی یا عدم موجودگی سے راگ پہچانا جا سکتا ہے۔

راگ کی پہچان کا دوسرا طریق یہ ہے کہ بعض سُروں کے لگنے یا نہ لگنے سے کوئی راگ کسی خاص وقت پہ موزوں یا غیر موزوں معلوم ہوتا ہے۔ بھوپالی میں ما اور نی کے سُر نہیں لگتے۔ کیدارا کا خاص سُر ما ہے۔ یہی اس راگ کا وادی سُر کہلاتا ہے۔ اسی کو جان سُر بھی کہتے ہیں۔ اس راگ میں رے اور دھا کے سُر کمی کے ساتھ لگتے ہیں۔ اس لئے یہ دن چڑھے کا راگ نہیں ہے۔

پس راگ کی پہچان کا دوسرا قاعدہ یہ ہُوا، کہ وادی سُر کونسا ہے، اور وہ پوروانگ میں ہے یا اترانگ میں ؟

یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیئے کہ ہر سُر کا ایک خاص اثر ہماری طبیعت پہ ہوتا ہے۔ کیدارا راگ کے وادی سُر ما کا اثر ہماری طبیعت کی تیزی کو دور کرتا اور سکون لاتا ہے۔ سا کا سُر دل میں استقامت اور مضبوطی پیدا کرتا ہے۔ رے سُر امید افزا ہے اور کاہلی کو دور کرتا ہے۔ گا سُر اثر کے لحاظ سے ما سُر سے مشابہ ہے۔ پا سُر چمکیلا اور شاندار ہے اور شوخ مزاجی کا حامل ہے۔ دھا میں اداسی کی تاثیر ہے اور نی سُر تیزی کا احساس پیدا کرتا ہے۔ ان سب سُروں کے مختلف مرکبات راگ ہیں اور ان راگوں کے مختلف اثرات ہوتے

ہیں۔ ان مرکبات یا راگوں کے ذریعے ڈاکٹروں اور سائنس دانوں نے بعض رگ پٹھوں کی بیماریوں کے علاج بھی کئے ہیں۔

اب دن رات کے حصّوں پر غور کرو۔ پہلا حصّہ صبح اور شام کے دو ایسے اوقات ہیں۔ جن میں دونوں وقت ملتے ہیں اور جنہیں جھٹپٹا کہتے ہیں۔ ایسے وقت پر روشنی اور تاریکی ملی جلی ہوتی ہیں۔

چنانچہ راگوں کی تقسیم، دن رات کے اوقات کے بموجب حسب ذیل طریق سے کی گئی ہے:-

(1) صبح کے جھٹپٹے سے پہلے، چار بجے سے سات بجے دن تک۔

(2) شام کے جھٹپٹے سے پہلے، چار بجے سہ پہر سے سات بجے شام تک۔

(3) بارہ بجے رات سے چار بجے صبح تک۔

(4) سات بجے شام سے بارہ بجے رات تک۔

(5) سات بجے صبح سے بارہ بجے دن تک۔

(6) بارہ بجے دن سے چار بجے سہ پہر تک۔

دن رات کے چوبیس گھنٹوں کو مذکورہ بالا چھ حصوں میں بانٹا۔ اس تقسیم کے مطابق جن راگوں میں رے کومل اور شدھ گا کے سُر لگیں وہ سب جھٹپٹے کے راگ ہوں گے۔ ان کو سندھی پرکاش راگ بھی کہتے ہیں۔

جن راگوں میں رے شدھ، دھا شدھ اور گا شدھ کا استعمال ہو، وہ سب صبح کے سندھی پرکاش راگ ہیں

جیسے بلاول۔

جن راگوں میں گا کومل اور نی کومل سُر لگیں وہ شام کے سندھی پرکاش راگوں سے پہلے کے راگ ہوں گے جیسے بھیرویں۔

اس تفصیل سے واضح ہوگا کہ جوں جوں سہ پہر اور شام کے اوقات نزدیک آتے ہیں۔ شدھ اور تیز آواز کے سُر بتدریج نرم سُروں میں تبدیل ہونے لگتے ہیں۔ شام اور رات کے راگوں میں نرمی کا اثر موجود ہے اس سے پایا گیا کہ مختلف راگوں کے اوقات سوچے سمجھے بغیر مقرر نہیں کئے گئے۔ بلکہ نظام قدرت اور انسان کے مزاجی حالات اور قلبی حالت کے بموجب کیا گیا ہے۔ ہماری موسیقی میں وقت کا عنصر راگوں کی شناخت کا ایک ذریعہ ہے۔ جوں جوں ہم دن رات کے اوقات کی تبدیلی سے باخبر ہوتے ہیں ہمارے کان مخصوص سُروں کی موجودگی، عدم موجودگی یا ان کے بار بار لگنے کو معلوم کرنے کے عادی ہوتے جاتے ہیں

اب سوال یہ ہے کہ ایک راگ دن کے پہلے حصے میں آئے گا یا شام کے پہلے حصے میں؟ یہ بات معلوم کرنی ہو تو پہلے تیور یا سُر کے استعمال کو جانچو۔ پھر راگ کے انس سُر کا لحاظ رکھو۔ چنانچہ جن راگوں کا انس یا جان سُر پوروانگ میں ہو، وہ دوپہر اور نصف شب کے درمیان آئیں گے۔ اور ان کو پوروانگ راگ کہیں گے جن راگوں کو جان سُر اترانگ میں ہو، وہ آدھی رات کے بعد اور دوپہر سے پہلے کے راگ ہوں گے۔ یعنی اترانگ راگ۔

ما تیور سُر کا بار بار استعمال، راگ کا وقت مقرر کرنے میں مدد دیتا ہے۔ اور اسے پہچاننے میں بھی۔ اسی لئے ما کو رہنما سُر کے نام سے نامزد کیا گیا جیسے پہلے بیان ہوا۔ یہ سُر شام کے سندھی پرکاش راگوں میں لگتا ہے لیکن صبح کے راگوں میں نہیں لگتا اور کہیں لگے بھی تو اس کے ساتھ شدھ ما ضرور لگے گا۔ صبح کے راگوں میں شدھ رے اور شدھ دھا کے سُر ضروری ہیں۔ شام کے راگوں میں شدھ گا اور شدھ نی کے سُر بالکل متروک نہیں۔ مثلاً امن کلیان میں گا اور نی، وادی سموادی ہیں۔ غرض دن چڑھنے اور رات پڑنے پر سبھی راگوں میں بلند یا پست سُر وقت کے مطابق استعمال ہوتے ہیں۔ شاید کوئی شخص سوال کرے کہ صبح کا راگ شام کو اور شام اور آدھی رات کا راگ دن کو کیوں نہیں گا سکتے؟ جواب یہ ہے کہ بیشک ہم ہر راگ کو بے وقت بھی گا سکتے ہیں لیکن اس سے وہ کیفیت پیدا نہ ہوگی جو راگ کے مزاج کا حامل اور اسی سے مخصوص ہے۔ جب راگ اور اس کے سننے والوں کے مزاجوں میں موافقت ہو، تب ہی راگ کا سماں بندھتا ہے۔ آخر راگ گانے اور اسے سننے کا مقصد تو کیفیت اثر اور لطف پیدا کرنا ہے نہ کہ وقت بے وقت شور مچانا۔

ہماری موسیقی میں بعض راگ موسم کے مطابق بھی گائے جاتے ہیں۔ برسات میں میگھ اور ملہار۔ گرمی کی دوپہر میں سارنگ۔ موسم بہار میں بسنت اور بہار راگ۔ یہ سب موسمی راگ کہلاتے ہیں۔

سوالات

(1) پوروانگ ، اترانگ ، النس اور سندھی پرکاش سے کیا مراد ہے؟
(2) راگ کے مزاج کا مطلب واضح کرو۔
(3) سپتک کے ساتوں سُروں کی کیفیات بیان کرو۔
(4) راگوں کے اوقات کن اصولوں کے مطابق مقرر کئے گئے ہیں۔
(5) راگوں کی پہچان کے کیا قاعدے اور طریقے ہیں؟

پینتیسواں سبق

انٹرنیشنل نوٹیشن

(بین الاقوامی آہنگ بندی)

راگوں اور گانوں کے تمام گزشتہ اسباق کو جن علامات کے ذریعے واضح کیا گیا ہے وہ سب ہند پاک آہنگ بندی یا نوٹیشن ہے۔ جس میں سُروں کے نام، ان کی اقسام (شدھ کومل تیور وغیرہ) کی مختلف علامات، سَم، تال اور وقفوں کی علامات کے ساتھ درج کی گئیں۔ اس تمام آہنگ بندی کا فائدہ یہ ہے کہ موسیقی سیکھنے والا ان علامات کو دیکھ اور سمجھ کر خود گانا نکال اور سیکھ سکتا ہے۔

مغربی موسیقی میں بھی اسی طرز کا طریق جاری رہا اور اب بھی ہے شروع میں مبتدیوں کے لیئے ایسی ہی علامات سے کام لیتے ہیں اور سُروں کے سالم نام یوں لکھے جاتے ہیں :-

شکل نمبر 1

ڈو ٹی لا سو فا می رے ڈو

مغربی نام ← doh re me fah soh la te doh

ہمارے نام ← سا رے گا ما پا دھا نی سا

ان مغربی (یورپ امریکہ کے) ناموں کو مختصر کرکے ہمارے سا رے گا ما کی طرح یوں لکھ دیتے ہیں :-

شکل نمبر 2

d	r	m	f	s	l	t	d'
سا̄	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا

طلبہ ان سُروں کی مختلف مشقیں صرف نام دیکھ کر اور گا کر کرتے ہیں۔ مثلاً

شکل نمبر 3

تال کے بغیر سُر گانے کی مشق :-

(1)	d	r	m	s	m	r	d'	t	d'	s
	سا	رے	گا	پا	گا	رے	سا̄	نی	سا̄	پا

m	r	d	-
گا	رے	سا	-

(2)	d	r	m	r	d	d'	t	l	t
	سا	رے	گا	رے	سا	سا̄	نی	دھا	نی

d'	s	l	s	f	m	s
سا̄	پا	دھا	پا	ما	گا	پا

شکل نمبر 4 :- دو دو ماترے تالی بجا کر :-

d m	s f	m r	f m	r m	d r	t l	s —
سا گا	پا ما	گا رے	ما گا	رے گا	سا رے	دھا نی	پا —
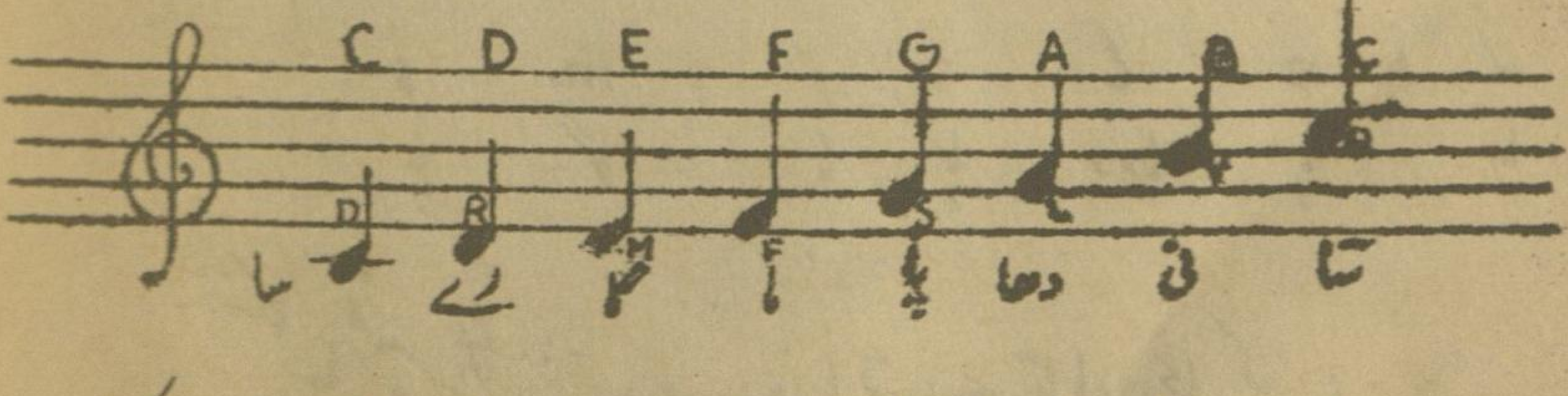
اسی طرح تین تین ، چار چار ماتراؤں یا ضربوں کے ساتھ تال دے کر سُروں کی مشقیں کی جاتی ہیں۔

نوٹیشن کے اس طریق کو ٹونک سولفا (Tonic-Solfa.) نوٹیشن کہتے ہیں جو ہمارے پاک ہند نوٹیشن سے قریباً مشابہ ہے۔ لیکن اس طریق کی بجائے، آہنگ بندی کا جو تازہ طریق رائج ہے اور جسے دیکھ کر سازندے سبھی اقسام کے ساز اور گائک اپنے گانے بجاتے اور گاتے ہیں۔ اس میں سُروں کے نام ان کے حروف کی بجائے حروف تہجی کی جدا تقسیم کے مطابق بول ظاہر کیئے جاتے ہیں۔ ان کی ترتیب یہ ہے :

C	D	E	F	G	A	B	C'
سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا'

ان سُروں کو پانچ لکیروں والے نقشے میں حروف لکھنے کی بجائے ان کو بیضوی نقطوں کے ذریعے دکھاتے ہیں جیسے شکل 5 اور 6 میں ہے :-

شکل 5

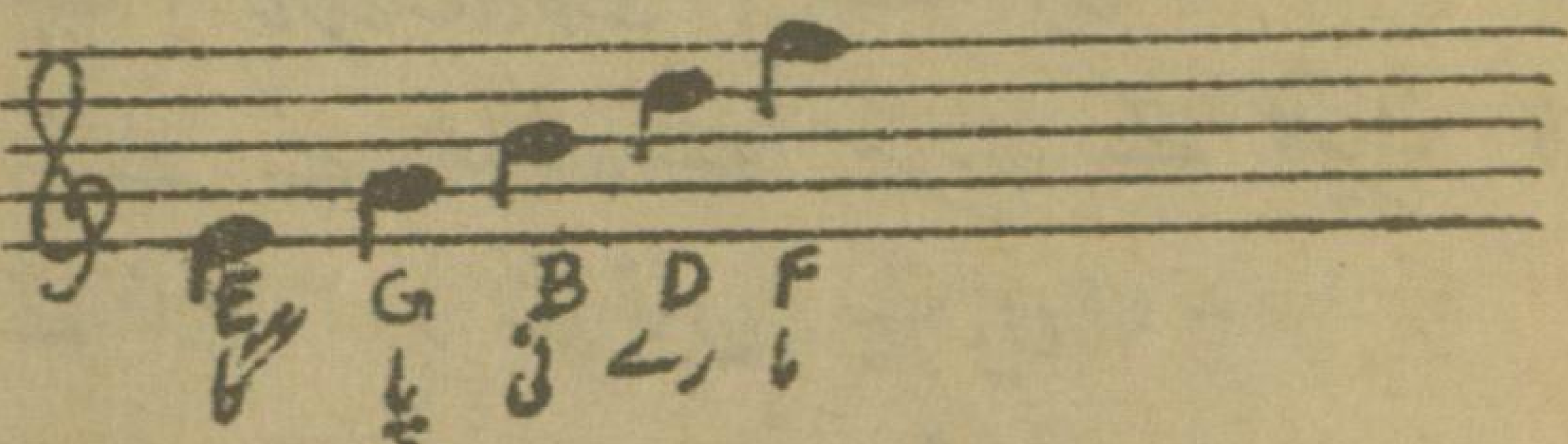


ایک سُر کا سیاہ نقطہ لکیر پر اور اس سے اگلے سُر کا دو لکیروں کے درمیان ہوتا ہے اور ہر سُر کے ساتھ اوپر یا نیچے سیدھی لکیر کھینچی ہوتی ہے جیسے (رے ما)۔

شکل نمبر 6

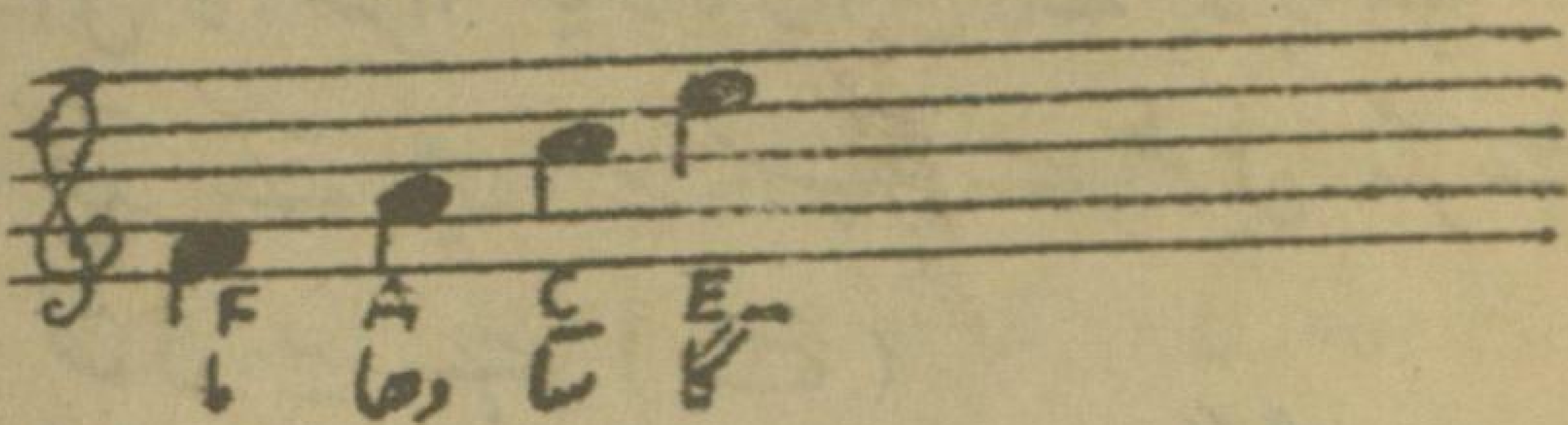
یہ پانچوں سُر لکیروں پر ہیں :-

(الف)



یہ چاروں سُر دو دو لکیروں کے درمیان ہیں :-

(ب)



شکل نمبر 5 میں درمیانی سپتک کا سا اور رے سُر ان پانچ لکیروں سے باہر، نیچے کی طرف ہلکی سی چھوٹی لائن کھینچ کر اسی پر لگایا گیا ہے۔ یہ پانچ لکیروں کی سطریں لیجر لائن کہلاتی ہیں۔

جو سُر دھیا (جیسے سا شکل نمبر 5 میں) یا تیسرے سپتک پر آتا ہو، اسے سب سے اونچی اور پہلی لیجر لائن پر اسی طریق سے ظاہر کر دیا جاتا ہے جیسے سا شکل نمبر 6 (الف) میں F (ما) کا سُر تیسرے سپتک کا ہے اور شکل نمبر 6 (ب) میں F درمیانی سپتک کا سُر ہے۔ پہلا ما چوٹی کی لکیر پر اور دوسرا سب سے نچلی دو لکیروں کے درمیان ہے۔

یہ تمام سُر شدھ ہیں۔ کومل سُر پر ڈ کا نشان دیتے ہیں
جیسے رے کومل (ڈ) اور تیور سُر پر یہ # نشان
ہوتا ہے۔ کومل سُر کو فلیٹ (Flat) اور تیور کو
شارپ (Sharp) کہتے ہیں۔
لَے کے لحاظ سے سُروں کے ٹھیراؤ کا طول اور
ان کے نام اور نشانیاں یہ ہیں :-

(1) سیمی بریو لیٹویں انڈے کی شکل کا
(Semibreve)

اس کا ٹھیراؤ چار ماتراؤں کے برابر ہے۔ ہم اسے
کپد کہتے ہیں۔ یہ سب سے طویل سُر ہے اس کی
نشانی یہ ہے (O)

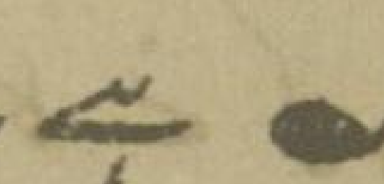
(2) منم (Minim) یعنی گرُو، جس کا عرصہ
دو ماتراؤں جتنا ہے۔ اس کی نشانی (P یا d)
یعنی کھلی آنکھ کا سُر جس پر کھڑی لکیر ہے۔

(3) کروچیٹ (Crochet) یا لگھو۔

ایک ماترے کے برابر کا سُر ♩ یا ♪ شکل کا۔ یہ
سُر سیمی بریو کا چوتھائی حصہ ہے اسے $\frac{1}{4}$ کی کسر
سے ظاہر کرتے ہیں۔ منم اس کا آدھا حصہ ہے
اسے $\frac{1}{2}$ کی کسر سے لکھا جاتا ہے۔ یہ کسریں لَے
کو ظاہر کرتی ہیں۔

4 دُرت سُر ایک ماترے پر دوسروں کے برابر ہوتا
ہے۔ اس کا نام کیوور (Quaver) ہے۔ اور

اس کی نشانی یہ  ہے۔ اس کا عرصہ نیم
نصف ماترا ہے۔ اس لئے $\frac{1}{8}$ ہوا۔

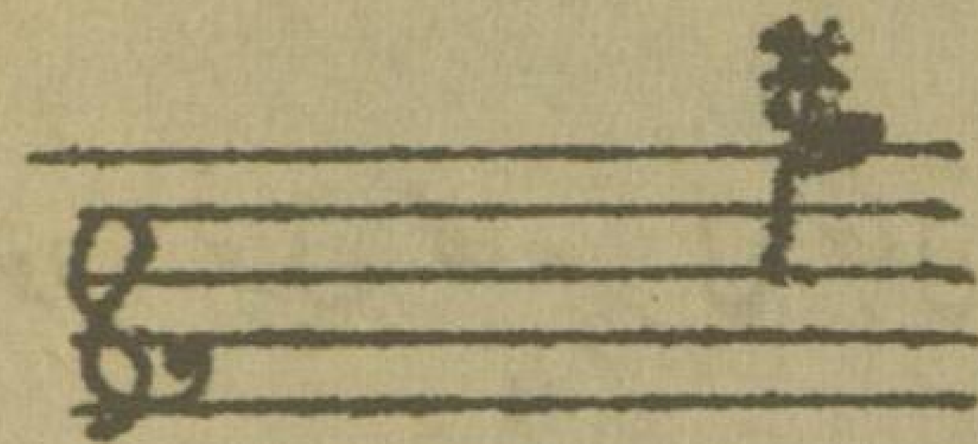
(5) انو درت کو سیمی کیوور (Semi-Quaver)
کہا جاتا ہے۔ اس کا ٹھیراؤ درت سے نصف عرصہ
ہے۔ اس کی علامت یہ  ہے۔ اس کی لے کا
عرصہ سیمی بریو کے مقابلے میں $\frac{1}{16}$ لکھا جاتا ہے

لے کی کسریں یا مکسور یوں ظاہر کی جاتی ہیں کہ مثلاً
شکل ۳ میں دو ڈوسروں کے جوڑے تال کی ضربات کے
بموجب چند باروں میں منقسم ہیں۔ اس تال کی علامت
$\frac{2}{4}$ لکھی جائے گی۔ 2 کا عدد اس کسر کا شمار کنندہ ہے۔
اور یہ عدد ایک بار میں ماتراؤں کی تعداد بتاتا ہے یعنی
ایک بار میں دو ضربات، 4 کا ہندسہ ضرب یا سُر کی قسم
یعنی سیمی بریو کے چوتھائی عرصے کا سُر کروچیٹ ہے جو
اس کسر کا نسب نما ہے۔

دادرا تال کی دو باریں تین تین ماتراؤں میں لکھی جاتی
ہیں۔ دھیمی لے میں اس تال کو اسی نوٹیشن میں $\frac{3}{4}$ کی
کسر سے ظاہر کریں گے اور تیز دادرا کو $\frac{6}{8}$ کی کسر سے
یعنی تین ضربات جن میں ہر ایک کروچیٹ سُر یا ماترا
کی ضرب ہے۔ تیوج تال کی کسر $\frac{4}{4}$ ہوگی۔

کہروا اور قوالی کو $\frac{2}{4}$ کے عدد سے لکھیں گے۔ کیونکہ
ضربات کی رفتار دو دو باروں میں آئے گی۔ نوٹیشن کے
اس طریق کا نام سٹاف نوٹیشن (Staff Notation) ہے۔

ساز کے جس کسی سُر سے اسے سا مان کر گانا یا بجانا شروع کریں اس کی علامت سٹاف یعنی نقشے کے شروع میں لکھ دیتے ہیں اس سُر کو کی (KEY) کہتے ہیں۔ مثلاً ہم تیور ما سُر کو سا مان کر گائیں تو اس کی علامت یہ ہوگی اور یہی گانے کی (KEY) ہے جو نیچے لائن میں دکھائی گئی۔



اُلٹا S 𝄞 سٹاف کی علامت ہے۔ اسی طرح دوسرے کسی سُر کو (KEY) بنا سکتے ہیں۔

اس سبق کی شکل 5 دیکھ کر تمام سُر لگاؤ۔ یوں کہ ایک ایک ماترے کا عرصہ ظاہر ہوتا جائے۔

لَے کو ظاہر کرنے کے لیئے انہی سُروں کی شکل میں کچھ تبدیلیاں ہو جاتی ہیں۔ مثلاً ♩ ایک ماترے کے برابر ہے۔ اگر اس سُر کا بُوٹ اتار دیں تو کھڑی لکیر رہ جائے گی یعنی | ۔ اسے آ یا تا کہہ کر ادا کریں گے۔ اسی لَے کو دگنا کر کے بولیں تو اس کی اصل شکل ♩ ♩ تبدیل ہو کر ⊓ ہو جائے گی یعنی دُرت یا کیُور۔ لَے کے بموجب اسے تا تے (برابر ایک ماترا) کہہ کر ادا کریں گے جیسے

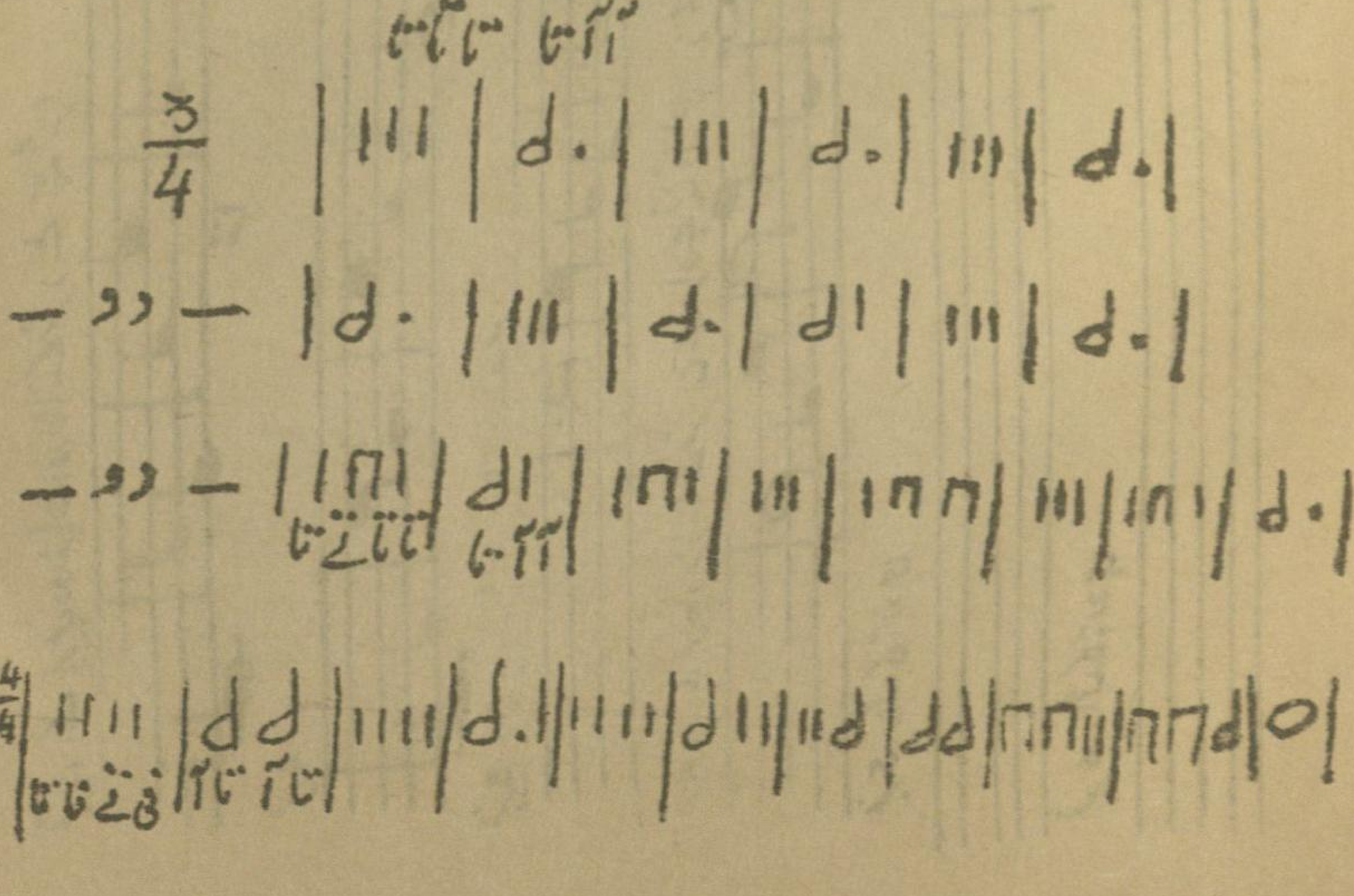
تا تے 1	تا تے 2	تا تے 3	تا تے 4

دُرت کو دُگنا کریں تو یہی سُر دُگنی رفتار سے بولا جائے گا

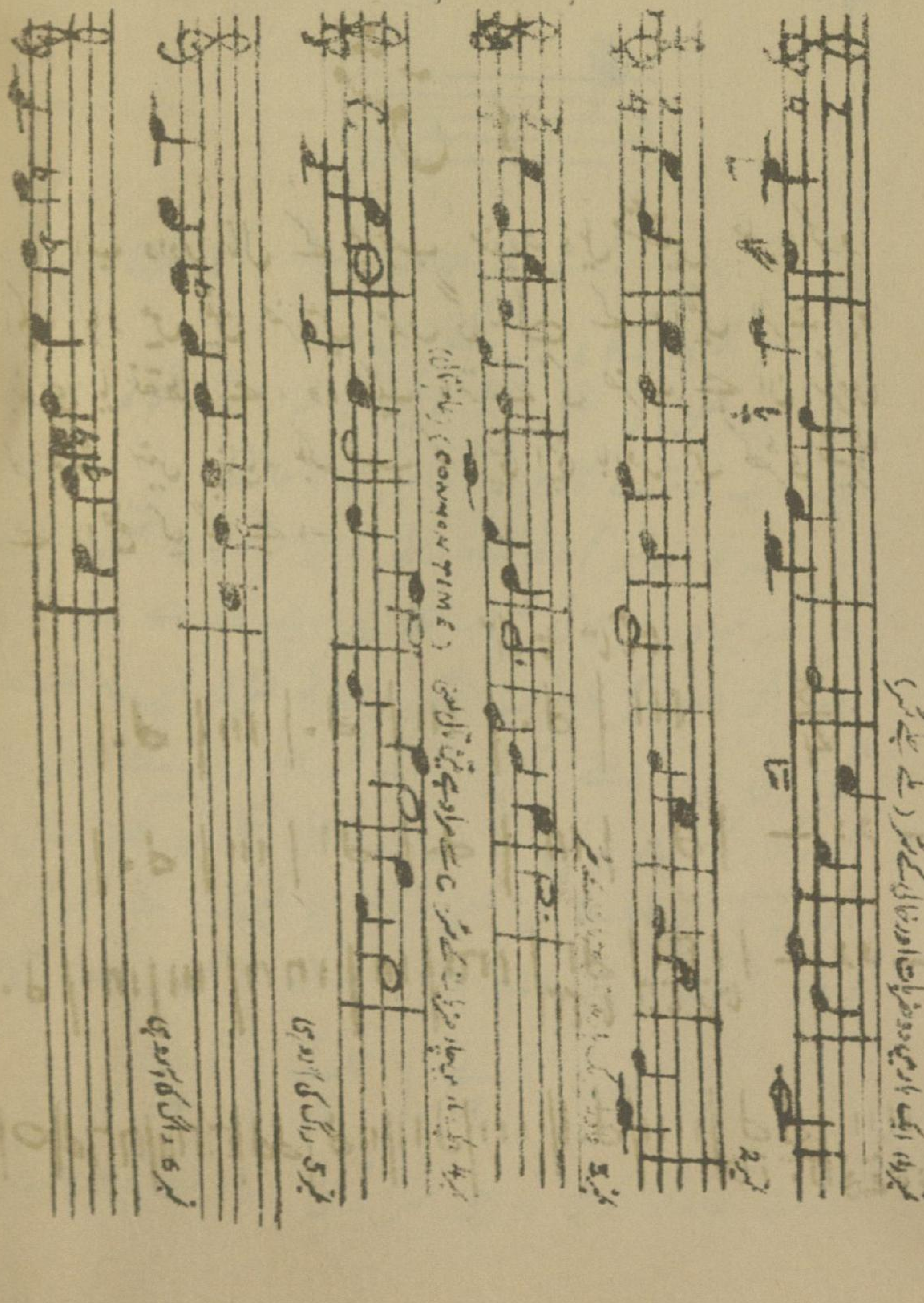
یعنی ماترے کی چارگنا رفتار سے جو سیمی کیور کہلاتا ہے۔ اس کی
شکل یا ہوگی۔ لے کے لحاظ سے اس سُر کے
بول تال کے ساتھ تا فا تے فی کہہ کر ادا ہوں گے۔ دو ماتراؤں
کے برابر ایک سُر مینم کا ٹھیراؤ۔ کروچیٹ کے بوٹ سے
پاؤں نکال کہ یہ شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ل اسے تا آ کہہ کر
ادا کریں گے۔ یعنی تا پر ضرب اور آ خالی۔ یہی سُر گرو ہے

مشق 1

اب دادرا تال کے بموجب مندرجہ ذیل مشقیں حل کرو۔
ایک بار میں تین ضربیں ہوں گی۔ ل کے دائیں طرف جو
بندی یا نقطہ ہے، وہ ایک ماترے کی ضرب ہے ان سُروں
کو بوٹ نہیں پہنایا۔ بلکہ سب کو اپنی اپنی باروں میں کھڑی لکیروں
سے واضح کیا گیا ہے۔



مشق 2: اس سبق میں تم کو اپنی موسیقی کے ہمراہ مغربی
(سٹاف نوٹیشن) سے روشناس کیا گیا۔ اب دیسی ناموں کے بغیر
اسی نوٹیشن کو دیکھ کر، جیسا نیچے درج ہے۔ سُروں کی مشق کرو
تمہاری رہنمائی کے لئے دیسی سُروں کے چند نام ذیل کے
سٹاف نمبر (1) میں درج ہیں۔ نمبر (2) سے نمبر 5 تک
کی علامات دیکھ کر گاؤ اور یہ بھی بتاؤ کہ نمبر (5) اور (6)
میں کن راگوں کی آروہی درج ہے۔



مشق 5

تیسرے سبق کی مشق نمبر (2) میں جو سلے جلے سُر دس حصوں میں درج ہیں۔ ان میں سے نمبر (4) اور نمبر (9) کو چھوڑ کر، باقی راگوں کی اُروہی، اوروہی سٹاف کھینچ کر اور لیجر لائن بنا کر سٹاف نوٹیشن میں لکھو۔

چھتیسواں سبق

فنِ موسیقی کی مختصر تاریخ

تاریخ شاہد ہے کہ جہاں مختلف قوموں نے مختلف صورتوں میں اس فن کو اپنے ہاں رائج کیا۔ وہاں مسلمانوں نے بھی ہر عہد میں اس کی ترقی میں نمایاں حصہ لیا۔ حتیٰ کہ ہندی سنگیت کی نشو و نما کے دوران میں مسلمانوں کا اضافہ اتنا کثیر ہے کہ جس سے موسیقی نے عروج حاصل کر کے غیروں سے بھی خراج تحسین حاصل کیا۔

اسلام سے پیشتر مکہ معظمہ میں غنا کا رواج عام تھا۔ اس زمانے میں تین اقسام کے راگ مروّج تھے :-

(1) نسب

یہ نوجوانوں اور صحرائی راہ گیروں کے گانے کا سادہ اور مؤثر انداز تھا۔

(2) صمد

جو ایک پیچیدہ انداز تھا اور اس میں تان کی مشق درکار تھی۔

(3) ہزج

جسے خاص طور پر جذبات برانگیختہ کرنے میں استعمال کیا

جاتا تھا۔

عرب کے تمام شہروں، خصوصاً میلوں ٹھیلوں میں ان راگوں کا چلن عام تھا۔ مدینہ منورہ، طائف اور وادی القریٰ موسیقی کے مراکز تھے۔ عرب شعرا اپنے قصیدے وہاں پیش کرنے آتے تھے اور گانے والیاں اپنا کمال دکھانے کے لیئے مجالس میں شریک ہوتی تھیں۔

اسلامی عہد

اسلام کے زمانہ عروج میں اسی قماش کی عورتیں دَف بجا کر گاتی تھیں۔ دَف عام ساز ہے جو ڈفلی سے بڑا ہوتا ہے۔ اور اس میں پیتل کی جھانجیں لگی ہوتی ہیں۔ یہ ساز اب بھی بھارت اور اسلامی ممالک میں رائج ہے۔ خلفاءِ راشدین کے عہد میں بعض مشہور گائک پیدا ہوئے۔ اسلام میں سب سے پہلا موسیقی دان طویلیس گزرا ہے۔ یہ قبیلہ بنی مخزوم کا غلام تھا۔ جوانی میں موسیقی کا پرستار رہا۔ اور ہزج اور رمیل دو راگوں کا استاد مانا جاتا تھا۔ حضرت عثمانؓ کے عہد میں اس کی شہرت تمام ممالک میں پھیل گئی۔ طویلیس کے ایک شاگرد کا گانا مدینہ منورہ میں بہت پسند کیا جاتا تھا۔ وہ بنو امیّہ کے دربار میں بہت مقبول ہوا۔ حتےٰ کہ یمن کے ایک گائک نے اسے مات دی۔

اس فطری فن کی ترقی عرب تہذیب کے ساتھ ساتھ ہوتی رہی۔ یہ ابتدا ۶۵۷ء میں ہوئی۔ اسی سال ابن زبیر نے خانہ کعبہ کی تعمیر کے سلسلے میں چند شامی اور ایرانی معمار

اس کام پہ لگائے۔ یہ کاریگر اپنی صنعت کو ہلکا کرنے کے لئے بعض سادہ اور گھریلو گیت گایا کرتے تھے۔ اتفاقاً سعید ابن مسجح جو ایک حبشی غلام تھا۔ ادھر سے گزرا۔ اس حبشی کو موسیقی سے انس اور ذوق تھا۔ اور وہ اس فن کو باقاعدہ حاصل کرتا رہا تھا۔ اس نے ایرانی معماروں کی دھنوں کو غور سے سنا اور انہیں اخذ کر لیا۔ پھر اس نے عربوں کی مجالس میں شامی اور ایرانی سُروں کے مطابق عربی بول باندھ کر حاضرین کو سنایا۔ اس کے یہ گیت ہر مجلس میں اس قدر مقبول ہوئے کہ اس حبشی کے آقا نے خوش ہو کر اسے آزاد کر دیا۔ چنانچہ اس کے بعد ابن مسجح نے موسیقی میں بعض اور قابلِ قدر اختراعات کیں۔ طالب علم کی حیثیت میں وہ اپنے جوش اور سرگرمی کو ساتھ لے کر ملک شام کی طرف روانہ ہوا۔ وہاں اس زمانے میں یونان اور روما کے علوم سکھائے جاتے تھے۔ اور اس نے وہاں کے ماہرین موسیقی سے ضروری اصول اور قاعدے سیکھ لئے۔ چنگ اور بربط، دو سازوں کے بجانے میں بھی مہارت پیدا کر لی۔ اس کے بعد فن کا ذوق اسے ایران لے اڑا۔ وہاں شاہ خسرو پرویز کے درباری گوّیے باربد اور نکیسا موجود تھے۔ اور ان کے کمال کا ڈنکا بج رہا تھا۔ ابن مسجح نے ان سے ایرانی موسیقی سیکھی۔ اب کہ اس تمام تحصیل کے بعد وہ اپنے وطن کو لوٹا تو موسیقی کا یکتائے روزگار مانا گیا۔ ہر جگہ اسے آنکھوں پر بٹھاتے تھے اور گانے کے شائقین اس کا گانا سننے کو ٹوٹے پڑتے تھے۔ لیکن کسی جلنے تن نے بنو امیہ کے خلیفہ عبدالملک سے یہ شکایت کر دی، کہ

ابن مسجح نوجوانوں کے اخلاق بگاڑ رہا ہے۔ خلیفہ نے حکم دیا کہ اسے دربار میں بیڑیاں پہنا کر حاضر کیا جائے، لیکن جب سرِ دربار اس نے اپنے شیریں نغمے سنانے شروع کیے تو خلیفہ مسحور ہو کر رہ گیا اور سزا کی بجائے شاہی انعام واکرام سے مالامال کر کے اسے عزت وآبرو کے ساتھ دربار سے رخصت کیا۔

اسی زمانے میں ایک بے مثل مغنّی میاد اسی حبشی کا شاگرد تھا جس نے کافی شہرت حاصل کی۔ پھر ابن عائشہ کا انداز موسیقی مقبول ہوا۔ یہاں تک کہ امام وقت اور علماء کو بھی اس کا گانا گوارا تھا۔ اس زمانے میں مطرب، سوسائٹی کے ذلیل افراد نہیں سمجھے جاتے تھے۔ خلفائے عباسیہ اور بنو امیہ کے عہد میں سینکڑوں مطرب تھے جنہیں مجالس میں قدر و منزلت حاصل تھی۔

خلیفہ ہارون رشید کا بھائی ابراہیم اپنے زمانے کا بہت بڑا مغنّی تھا۔ اس عہد میں شام، عراق اور عرب کے تمام بڑے شہروں میں کثرت سے موسیقار جمع تھے۔ ان میں ابنِ جامع، اسحاق اور موصلی بہت مشہور تھے۔ ابراہیم راگوں میں اختراع کرنے کا ماہر تھا۔ اور ابنِ جامع کے گانے میں بڑی کشش تھی۔

خلیفہ عبدالرحمٰن ثانی (822ء سے 852ء) کے عہد میں زریاب درباری مطرب تھا اور خلیفہ کا منظورِ نظر بھی۔ یہاں تک کہ خلیفہ اسے اپنے ساتھ کھانے میں شریک رکھتے تھے۔ زریاب نے اپنی موسیقی کا جدا گھرانہ (سکول) قائم کیا۔

غرض عربی موسیقی کو جو عروج خلفائے عباسیہ کے عہد میں ہوا وہ اس سے پہلے نہیں ہوا تھا۔ اس عہد کے بے شمار مطرب اور سازندے شہروں میں موجود تھے۔

ہندی موسیقی میں مسلمانوں کا حصّہ

ہندوستان کے مسلم عہد میں موسیقی کو بہت عروج حاصل ہوا ہندی سنگیت کی تاریخ میں مسلمانی عہد کی ابتدا تیرھویں صدی سے ہوئی۔ انگریزی عہد کی ابتدا تک۔ اس تمام عرصے کو موسیقی کا سنہری زمانہ کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ اس فن میں جو چوطرفہ ترقی ظہور میں آئی۔ وہ تمام تر سائنٹیفک ہے، جو اس سے پیشتر نہیں ہوئی تھی۔ شاستروں اور ویدوں کے زمانے کا نظامِ موسیقی اور اس کی تمام گائکی سنسکرت زبان میں تھی۔ اور اسے عام لوگ سمجھ نہیں سکتے تھے۔ یہی حال سنسکرت میں لکھے ہوئے گرنتھوں کا تھا۔ ان میں سب سے زیادہ مشہور گرنتھ "سنگیت رتناکر" ہے جسے پنڈت سارنگ دیو نے چودھویں صدی کے شروع میں تصنیف کیا۔ یہ گرنتھ موسیقی کے مضمون کے اعتبار سے مکمل ہے لیکن اس کی زبان کو سمجھنا اور ادا کرنا بہت مشکل ہے۔ مسلم عہد میں نہ صرف یہ ہوا کہ علمی موسیقی کو وسعت دے کر اس کے قاعدوں میں ترمیم کی گئی بلکہ اس میں خوبی، جوش اور شان و شکوہ کے عناصر داخل کئے گئے۔ اس تمام عمل سے موسیقی کے ضابطے میں چار چاند لگ گئے۔ تب اس فن نے پلٹا کھایا اور یہ

ہندو مسلمان، دونوں کا مشترکہ فن بن گیا اور اب بھی ایسا ہی ہے۔

ہندی موسیقی کے مسلم عہد کی ترقیوں اور موجدوں کا مطالعہ کریں تو ہمارے روبرو سب سے پہلا نام حضرت امیر خسروؔ کا آتا ہے۔ عربی، سنسکرت، فارسی، ترکی اور برج بھاشا زبانوں میں کامل دسترس رکھنے کے علاوہ، خسرو ہندی اور ایرانی، دونوں اقسام کی موسیقیؔ کے بھی ماہر تھے۔ اور بلند پایہ شاعر بھی۔ انہوں نے اپنی ایجادوں سے ہندی موسیقی کو مالامال کر دیا۔ یہ نسل کے ترک تھے۔ 1253ء میں پٹیالی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد ماجد امیر سیف الدین محمود بلخ کے قریب ایک مقام ہزارہ سے چنگیز خاں کے عہد میں ہجرت کر کے ہندوستان آئے اور انہوں نے دہلی دربار کے ایک امیر عماد الملک کی بیٹی سے شادی کر لی۔ نو برس کی عمر میں باپ کا سایہ خسروؔ کے سر سے اٹھ گیا اور نانا نے ان کی پرورش کی۔ یہ بڑے ذہین اور مطالعہ کے شوقین تھے۔ بیس سال کی عمر تک ضروری علوم پڑھ کر دہلی آ گئے۔ 1277ء سے سات مختلف بادشاہوں یعنی محمد سلطان بن سلطان غیاث الدین بلبن، کیقباد، جلال الدین خلجی، علاؤ الدین خلجی، قطب الدین، غیاث الدین تغلق اور محمد تغلق کے درباروں میں عزت حاصل کی۔ درباری زندگی کے دوران میں شعر و شاعری اور قصیدہ خوانی کے علاوہ سلطنت کے کاروبار میں بھی شریک رہے لیکن طبیعت کا میلان شاعری اور موسیقی کی طرف زیادہ تھا۔ ان کے

اشعار لاتعداد ہیں۔ راگ اور نغمے ان کے علاوہ ہیں۔

خسرو نے ہندی اور فارسی نغموں کی ملاوٹ سے نیا نغماتی مرکّب تیار کیا۔ اس سے پہلے ایرانی لوگ فارسی بنتوں کو بارہ ایرانی مقامات یعنی ٹھاٹھوں میں گاتے تھے۔ ان مقامات میں سے بعض کے نام یہ ہیں :۔

راست ، بزرگ ، حُسنائی ، صُفہا ، نواب ، ہر مقام (ٹھاٹھ) کے سُروں کو اونچا نیچا کرنے سے دو دو راگوں میں تقسیم کیا گیا۔ اس حساب سے بارہ مقامات کے 24 راگ یا شوبھا بنتے ہیں۔ یہ دن رات کے چوبیس گھنٹوں کے مطابق اپنے اپنے وقت پر گائے جاتے تھے۔ ان شوبھاؤں کے مختلف نام تھے مثلاً نورس عجم ، مبارک ، ہمایوں ، وغیرہ۔ خسرو نے بعض ایرانی سُروں کا ہندی نغموں کے ساتھ ایسا جوڑ ملایا کہ وہ باہم گھل مل کر ایک جسم بن گئے جیسے نیلا اور پیلا رنگ مل کر سبز رنگ بن جاتا ہے۔ ان کے اختراع کئے ہوئے راگوں میں ایمن کلیان ، زیلف ، سر پردہ ، غارا ، سازگیری اب بھی ہمارے ہاں گائے جاتے ہیں۔ بعض خسروی راگوں کا چلن نہیں رہا۔ مثلاً موافق ، جو ہندی ٹوڈی راگ کا خلاصہ ہے۔ مُحیّر ، جو غارا اور فارسی راگ کا مرکّب ہے۔ حجاز میں ہندی اساوری راگ کا میل ہے۔ عُشاق مرکّب ہے ہندی بسنت اور سارنگ راگوں کا۔

گانے کی اقسام اور نغموں میں قول ، ترانہ ، صوت ، نقش بسیط خسرو ہی کی اختراعات ہیں۔ راگوں اور گانوں کے علاوہ انھوں نے چند تالیں بھی ایجاد کیں۔ مثلاً سواری (پندرہ یا

تیس ماتراؤں کی تال) فرودست کہ اس میں نو ماترے ہیں سُوُل فاختہ دس ماتراؤں کی تال ہے۔ ان چیزوں کے علاوہ چند اور ایجادیں کیں۔ مثلاً جب ترانے میں ایرانی نغمہ غالب ہو اور اسے خوبی کے ساتھ ادا کریں تو ترانہ کہلاتا ہے۔ عرس غمی، شادی، بچے کی مکتب نشینی، ان مواقع کے لحاظ سے گانے کی ایک مخصوص طرز کو قال نام دیا۔ ان کے علاوہ ریختہ گانے کی ایسی طرز تھی جس میں مضمون کے علاوہ الفاظ فارسی زبان میں ہوں مگر اس کے خیالات ہندی ہوں۔ ریختہ ہر راگ میں باندھا جا سکتا تھا۔ سازوں میں پکھاوج کی دوسری شکل طبلہ، انہی کی ایجاد ہے۔ غرض ہندی موسیقی میں ایرانی اثرات کا دخل اور اس کا بیشتر حصہ خسروؔ ہی کے طفیل سے ہے۔ یا وہ بعض صوفی بزرگوں کا فیض ہے جن کے ذریعے مسلمانوں میں غنا کا رواج ہوا۔

ہندوستانی صوفیا میں مخدوم بہاؤالدین برناوی ، اور سید نظام الدین مدھ نائک پیش پیش ہیں۔ مخدوم نے ہندی موسیقی کی ترقی میں اپنی عمر کا بیشتر حصہ صرف کیا۔ یہ اکبر کے آخری اور جہانگیر کے ابتدائی عہد میں گزرے ہیں۔ ہندوستان میں یہ دونوں بزرگ یگانہ روزگار مانے گئے تھے۔ خسرو موسیقی کا گویا دیباچہ اور مخدوم اس کا تمت یعنی خاتمہ ہیں۔ لیکن مدھ نائک کا رتبہ بھی ان سے کم نہیں۔ ان کو پبلک نے موسیقی کا سب سے اعلیٰ خطاب "مدھ نائک" اسی لئے دیا۔ مدھ سے مراد شیریں اور نائک کا درجہ اس موسیقار کو ملتا تھا۔ جو موسیقی کے علم اور گل دونوں میں یکتا اور

بے مثل ہو۔ جس کے قابو میں تمام سُر ہوں جو تمام اقسام کے ساِزوں پر قادر ہو۔ جو ہر طرح کی موسیقی تصنیف کر سکے۔ جس کے گانے کا اثر سننے والوں پر ہو۔ جسے روپے کا لالچ مطلق نہ ہو یا وہ پورا صحرانورد ہو۔ جو شعر، غزل، دادرا وغیرہ ہر قسم کے گانے سے عاری نہ ہو۔ جو عجز اور انکساری میں اپنے آپ کو چکی پیسنے والی عورتوں سے زیادہ گھٹیا جانتا ہو۔ اس میں یہ قدرت ہو کہ جب چاہے سننے والوں کو گا کر رُلا دے اور جب چاہے ہنسا دے۔

مذکورہ بالا تقریباً تمام خوبیاں سید نظام الدین میں موجود تھیں۔ وہ سنسکرت کے عالم اور ہندی کے شاعر بھی تھے۔ مخدوم بہاؤ الدین خدا پرست بزرگ تھے۔ راگ سے ان کو غایت درجے کا عشق تھا۔ انہوں نے دو ساز بھی ایجاد کئے:

(۱) ساز خیال

یہ قلم دان کی شکل کا ساز تھا۔ اسے ڈھکنے سے بند کرو تو قلم دان نظر آتا اور ڈھکنا اٹھاؤ تو سات تاروں کا ساز بن جاتا تھا۔

(۲) کھٹ رس

یہ چھ سازوں کا مجموعہ تھا۔ یعنی ساز خیال، سُرمنڈل رباب، طبلہ، بین یا وِینا اور سارنگی، سب ایک ہی ساز میں موجود تھے۔ اس کے بجانے میں کمانچہ مضراب اور ہاتھ کی ضرب سے کام لیا جاتا تھا۔

آج کل ہندوستان میں سارنگی اور ستار کا مجموعہ سُربہار کہلاتا ہے۔ جسے محمد علی خاں، دہلی ریڈیو سے بجایا کرتے ہیں۔ مخدوم بہاؤالدین کے زمانے میں ساز خیال کو جہانگیر کے دربار میں لاڈن چوکھہ نے بجا کر سنایا تھا۔ یہ گائک جہانگیر کا درباری اور مخدوم کا مرید تھا۔ اسی ساز کو میر علاول موسیقار نے بجایا۔ مخدوم کو خیال کے انداز میں بے قیاس معلومات تھیں۔ انہوں نے ہندی میں بعض خیال تصنیف کئے اور انہیں راگوں میں باندھ کر دربار کے قوالوں کو سکھا دیا۔ ان قوالوں میں شیخ بچھو اور محبت قوال نامور گزرے ہیں۔

مخدوم نے بعض جکریاں بھی باندھیں۔ جکری اصل میں ذکر سے ہے۔ اور گانے کی اس طرز میں توحید، نعت اور بزرگانِ دین کی مدح اور صوفیوں کے بزرگوں کا شجرہ نسب بیان کیا جاتا ہے۔ للت، بلاول، ٹوڈی، دھناسری، پوربی اور اساوری راگوں میں ان کی بنائی ہوئی جکریاں گائی جاتی تھیں۔ آلاتِ موسیقی کا بنانا اور بنوانا، ان کے فارغ اوقات کا مرغوب مشغلہ تھا۔ یہی ان کی ہوبی تھی

کیفیت اور اثر کے لحاظ سے جو ترقی موسیقی میں مغلوں کے زمانے میں ہوئی اور کسی عہد کو نصیب نہیں ہوئی۔

بابر اور ہمایوں کو چھوڑ کر، کہ یہ بادشاہ ملکی فتوحات کے جھمیلوں میں مصروف رہے۔ اکبری عہد

ہر لحاظ سے موسیقی کا سنہری عہد سمجھا جاتا ہے۔ اس عہد میں جہاں دوسرے علوم و فنون میں ترقی ہوئی وہاں شاہی حمایت میں موسیقی بھی بامِ ثریا تک جا پہنچی۔ اکبر خود اس فن کا دلدادہ تھا۔ اس کے عہد میں باز بہادر حاکمِ مالوہ اس فن کا بے نظیر عالم اور عامل تھا۔ اسی عہد میں اودے پور کی رانی میرا بائی مشہور گائن اور کوی (شاعر) گزری ہے۔ سری کرشن کی ذات سے میرا بائی کو غائبانہ عشق تھا۔ اور بھگتی (عبادت) کے سلسلے میں اس نے کئی ہندی بھجن اور کوِتائیں (اشعار) تصنیف کیں۔ ملہار راگ کی خاص قسم "میرا بائی ملہار" اسی کی اختراع ہے۔

تان سین

دربار اکبری کے نامی موسیقار تان سین سے کون واقف نہیں؟ اکبر کے وزیر ابوالفضل نے اپنی تصنیف آئینِ اکبری میں لکھا ہے کہ:

"تان سین جیسا گائک
ہزار سال کے اندر بھی
پیدا نہیں ہوا"۔

تان سین نے مختلف راگوں میں اپنی اختراع سے ایسی چمک پیدا کی کہ اس کی نظیر نہیں ملتی چونکہ اکبر کو کانہڑا راگ پسند تھا اس لئے تان سین نے راگ میاں کا ملہار کو اسی رنگ میں رنگنے کی کامیاب کوشش

کی اور اس سے راگ میں شکوہ پیدا ہو گیا۔ اس نے ٹوڈی اور سارنگ راگوں کی ہئیت بدل کر، میاں کی ٹوڈی اور میاں کا سارنگ راگ کمپوز کیئے۔

کانہڑا کی اقسام درباری، سگھرائی اور شاہانہ اکبر کے مرغوب راگ تھے۔ یہ تینوں نام اکبر ہی نے رکھے اور یہ دربار میں سنائے جاتے تھے۔

تان سین ذات کا ہندو تھا بعد میں مسلمان ہوا۔ اس کا اصلی نام ترلوچن داس تھا۔ گوالیار کے موضع بھینٹ میں پیدا ہوا۔ یہاں تان سین کے نام کی ایک مڑھی بنی ہوئی ہے، جس میں وہ بیٹھ کر گایا کرتا تھا۔ باپ کا نام مکرند پانڈے تھا۔ مشہور ہے کہ جب اس کے ہاں کوئی اولاد نہ ہوئی تو ایک پہنچے ہوئے درویش حضرت محمد غوثؒ کی خدمت میں اپنی آرزو لے کر آیا۔

اس بزرگ نے پوچھا:

"کیا چاہتے ہو؟"

مکرند نے جواب دیا:

"میں بے اولاد ہوں۔"

جواب ملا:

"جا، خدا کے فضل سے تیرے گھر پتر ہوگا،

ایسا پُتر جس کا نام اس دُنیا اَمِٹ ہو جائے گا۔"

چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ تان سین کی پیدائش پر گاؤں میں بڑی دھوم دھام ہوئی۔

تان سین کی تاریخ پیدائش 1531ء بتائی جاتی ہے۔ لیکن اس میں کچھ اختلاف ہے۔ بہرحال مکرند پانڈے بچّے کو لے کر حضرت محمد غوث کی خدمت میں حاضر ہوا۔ اور کہا کہ:۔

"اس تمام عنایت کا عوض تو ہم آپ کو کیا دے سکتے ہیں۔ یہی بچّہ آپ کی نذر ہے۔"

حضرت نے فرمایا کہ:۔

"اسے چار سال تک بطور امانت اپنے پاس رکھو پھر ہم اسے لے کر اس کی تعلیم اور پرورش خود کریں گے۔"

یہ عرصہ گزر جانے پر بچّہ حضرت کے سپرد ہوا۔ وہ ان کے باغ میں جانوروں کی بولی کی نقل کرنے کا کھیل کھیلا کرتا اور کبھی ترنگ میں آکر گانے بھی لگتا۔ متھرا میں بابا ہری داس حضرت کے دوست تھے وہ ان سے ملنے آئے تو بابا جی نے تان سین کے سر پہ ہاتھ رکھ کر پیار کیا۔ کچھ بڑے ہو کر تان سین ان کا شاگرد بنا کیونکہ بابا ہری داس موسیقی کے ماہر تھے۔ آخرکار یہ بھی موسیقارِ اعظم بن کر اکبر کے نو رتن میں شمار ہوا۔ اب تان سین کی اولاد دو گروہوں میں تقسیم ہو چکی ہے۔ ایک گروہ بین کار کہلاتا ہے دوسرا ربابی۔

مسٹر پوپلے اپنی کتاب "میوزک آف انڈیا" میں لکھتے ہیں کہ رباب ساز تان سین کی ایجاد ہے لیکن دراصل یہ ساز مسلمان ایران کی طرف سے لائے تھے اور اب اس ساز کی ترقی یافتہ صورت سرود کہلاتی ہے۔ صوبہ سرحد، افغانستان اور ہندوستان اور پاکستان میں رباب کا رواج اب بھی ہے۔

جہانگیر کا عہد بھی موسیقی میں یادگاری عہد ہے۔ ان تین استادوں کے علاوہ جن کا ذکر پہلے کیا گیا۔ جہانگیر کے دربار میں خرم داد چھتر خاں، ماکھو اور حمزان درباری گویے اور کامل فن کار تھے۔

شاہ جہان کے زمانے میں جگن ناتھ کو کوی راج کا خطاب اسی بادشاہ نے دیا۔ درنگ خاں اس کے دربار کا مشہور گائک گزرا ہے۔ ان سب کے علاوہ لال خاں، جس کا لقب گُن سمندر تھا تان سین کے بیٹے بلاس خاں کا داماد تھا۔۔۔۔

بلاس خانی ٹوڈی راگ اسی کی اختراع ہے۔ یہ راگ اب بھی گایا جاتا ہے۔ شاہ جہان نے اپنے دو جشنوں پہ درنگ خاں کے گانے سے خوش ہو کر اس کا تلا دان کیا۔ اور اسے چار ہزار روپوں کے برابر تول کر یہ رقم انعام میں دی۔

مغلیہ سلطنت کے زوال پر جبکہ حکومت نوابوں کے ہاتھ آئی تو نواب آصف الدولہ والئ اودھ موسیقی

کا سرپرست رہا۔ اس نواب کے دربار کا مشہور گائک شوری گزرا ہے۔ جس نے ٹپہ کی طرز کو ترقی دی۔ یہ طرز پنجابی اور سندھی ساربانوں کی تھی۔ اور آج کل بھی رائج ہے۔ پورب کی گائن رسولن بائی اس طرز کی ماہر ہے۔

انگریزی دور کی ابتدا ہوئی تو مغل عہد کی موسیقی، راجوں اور نوابوں کی منظورِ نظر رہی۔ بڑودہ، جے پور، گوالیار، رام پور، پٹیالہ کی ریاستوں میں مسلمانی انداز کی گائکی اب تک موجود ہے۔ ملکی تقسیم سے پیشتر اور اس کے بعد بھی ہندوستان اور پاکستان میں کئی مسلمان گائک اور سازندے نام اور انعام پا چکے ہیں۔ ان میں سے بعض اب بھی موجود ہیں۔ ان کی سرپرستی زیادہ تر ریڈیو ہی کر رہا ہے۔

راجہ جے پور کے دربار کا استاد رجب علی خاں اس راجہ کو موسیقی سکھاتا رہا۔ اسی دربار کے دو فن کار حسّد و خاں اور حسّو خاں تھے جن کو یہ راجہ گلاب کے دو پھول کہا کرتا تھا۔ اسی دربار میں مبارک علی خاں قدر و منزلت سے رہا۔ ان کے علاوہ محمد علی خاں دُھرپد اور دھمار گانے کا بہت بڑا استاد تھا۔ اس کے یہ گانے راجہ نواب علی خاں مرحوم تعلقہ دار اودھ کی بے مثل تصنیف "معارف النغمات" میں درج ہیں۔

لاہور والا کالے خاں تان لگانے میں ماہر تھا......
اللہ دیا خاں پکھاوج نواز، ننھے خاں دہلوی، عابد حسین لکھنوی

ملنگ خاں ہوشیار پوری اور اللہ دتا بمبئی والا مشہور طبلہ نواز گزرے ہیں۔ لاہور والا استاد امام بخش اپنے زمانے میں طبلہ بجانے کا جواب نہیں رکھتا تھا۔ اسے امیر کابل حبیب اللہ خاں مرحوم نے کچھ عرصہ اپنے دربار میں رکھا۔ احمد جان تھرکوا اس وقت ستّر برس کی عمر میں بھی ہندوستان کا بہترین طبلہ نواز ہے۔ اور سالانہ جلسے میں اوّل انعام پا چکا ہے۔ سارنگی نوازوں میں شاہ میر خاں اندور والا۔ بندو خاں کراچی ریڈیو والا۔ غلام صابر دہلوی، یہ سب چابک دست استاد رہے ہیں۔

پٹیالہ گھرانے کا فتح علی خاں، راجہ راجندر سنگھ کا درباری موسیقار تھا۔ اور اسی دربار میں علی بخش جرنیل بھی راجہ کا منظورِ نظر تھا۔ آگرہ گھرانے کا مشہور گائک فیاض خاں اپنی طرز کا خاص موسیقار حال ہی میں فوت ہوا۔ اسے "آفتابِ موسیقی" کا لقب ملا۔ اس کا شاگرد اسد علی کراچی میں مقیم ہے اور اپنے استاد ہی کے انداز میں گاتا ہے۔ پاکستان میں اس وقت روشن آرا بیگم بمبئی والی مایۂ ناز اور معزز مغنیہ ہیں ان کو "ملکہ موسیقی" کہا جاتا ہے۔ یہ عبدالکریم خاں کیرانہ گھرانے والے کی شاگرد ہیں اور خیال گانے کی بے مثل ماہر ہیں۔ بڑے غلام علی خاں گانے کے ہر انداز میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔

ریاست رام پور کے نواب محمد رضا علی خاں خود بھی موسیقی کے ماہر اور موسیقاروں کے سرپرست ہیں۔....

رحیم الدین خاں ڈاگر مشہور زندہ کلاونت ہے۔ یہ ہندوستان میں اپنا کمال دھرپد گا کر دکھاتا ہے آج کل پاکستان میں شام چوراسی والے نزاکت علی سلامت علی، دو نوجوان بھائی کلاسیکی موسیقی میں بڑی ترقی کر چکے ہیں۔

آج کل ہم موسیقی کے عبوری دور میں سے گزر رہے ہیں۔ ریڈیو اور فلم پہ گانے کے نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ ان میں مشرقی اور مغربی ممالک کی طرزوں اور اندازوں کو مخلوط کر کے گیت ڈھالے جاتے ہیں لیکن کلاسیکی رنگ کی موسیقی اپنا جواب نہیں رکھتی کہ یہ تاثر سے لبریز ہے۔

مذکورہ بالا موسیقاروں کے علاوہ، کئی مسلمان فن کار برصغیر ہند پاک میں گزرے۔ ہندو فن کار بھی بے شمار تھے اور ہیں۔ ان سب کے نام طوالت کے خیال سے نظر انداز کئے جاتے ہیں۔ آج کل ہمارے ملک میں بعض ہستیوں کو خالص موسیقی کے زندہ کرنے کا خیال پیدا ہوا ہے اور موسیقی کے جلسے منعقد ہونے لگے ہیں۔

سکولوں اور کالجوں کے نصاب میں موسیقی کا مضمون شامل کر لیا گیا ہے امید ہے وقت گزرنے پر یہ فن پہلے جیسا عروج حاصل کر لے گا۔

[یہ تذکرہ مصنف کتاب ہذا نے اپنے ہی مضمون مطبوعہ امروز اخبار سے ترمیم کے بعد یہاں درج کیا ہے۔ اخبار مذکور نے اس کا کوئی معاوضہ نہیں دیا۔ اس لئے کاپی رائٹ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا) ×